МЕМУАРЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

А. А. СИДОРОВ

ОБРИ БЕРДСЛЕЙ

Жизнь и творчество



А. А. Сидоров

Обри Бердслей

Жизнь и творчество



Москва
2024

УДК 76.03(410)
ББК 85.153(4Вел)5-8,4
С34

Сидоров, А. А.

С34 Обри Бердслей. Жизнь и творчество / А. А. Сидоров. — Москва : Директ-Медиа, 2024. – 88 с.

ISBN 978-5-4499-3978-4

Монография советского искусствоведа, автора ряда работ по истории русского и европейского искусства Алексея Алексеевича Сидорова посвящена замечательному английскому художнику-графику и иллюстратору, видному представителю английского «Эстетического движения» и символизма в изобразительном искусстве периода модерна Обри Бердслею (1872–1898). Книга выстроена так, что наряду с наиболее характерными образчиками его искусства и комментирующим текстом, автор дает подробное исследование жизни и творчества художника. Издание снабжено иллюстративным материалом.

УДК 76.03(410)
ББК 85.153(4Вел)5-8,4

ISBN 978-5-4499-3978-4

Предисловие

Данный опыт первой, пожалуй, научной монографии, посвященной одному из замечательнейших представителей нашего художественного вчера, задуман и выполнен в тесной связи с выпускаемым издательством «Венок» альбомом «Избранных рисунков» Бердслея. Подбирая наиболее характерные образчики его искусства, автор и издатели равным образом поняли желательность иметь рядом с текстом, комментирующим воспроизведения, более подробное исследование жизни и искусства зачинателя новой графики. Это оказалось возможным осуществить конечно только в пределах опубликованного материала; будущая исчерпывающая биография Бердслея еще впереди. В предлагаемой книге автор стремился скорее обобщить отдельные наблюдения, сделанные в комментариях к «Избранным рисункам», чем строить схему Бердслеева творческого пути извне. В трудные и многосложные наши дни недочеты исследования мнятся автору если не извинимыми, то почти неизбежными.



Библиография
и принятые сокращения

A. V. = Aymer Vallance, «Иконография Бердслея». — В «Aubrey Beardsley» by R. Ross, London 1909 (просмотренное издание.) — Переведено в «О. Б.», «Скорпион», стр. 167–187 (некоторые пропуски).

E. W.[1–2] = «The Early Work of Aubrey Beardsley», with a prefatory note by H. C. Marillier, London. — 1 издание 1899, 2-е 1910. — Во втором издании порядок рисунков более точен хронологически. — Цифры означают место рисунка.

L. W.[1-2] = «The Later Work of Aubrey Beardsley», ib., 1 изд. 1901, 2-е 1910. — То же.

F. D. = «A Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley», London, Smithers, 1897.

S. B. = «A Second Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley», ib. 1898.

«Under the Hill» = «Under the Hill and other essays in prose and verse by Aubrey Beardsley», Lane, London, 1904.

«Письма» — «Briefe, Kalendernotizen und die vier Zeichnungen zu E. A. Poe von Aubrey Beardsley», München, H. Weber, 1908. — Цифры означают страницу.

«Последние письма» = «Last letters of Aubrey Beardsley», with an introductory note by the Rev. John Grey, London 1904; «Aubrey Beardsley's letzte Briefe», Leipzig, Insel-Verlag, 1910. — Римские цифры означают номер письма.

«О. Б.», «Скорпион» = «Обри Бердслей. Рисунки, повесть, стихи, афоризмы, письма», монографии и статьи о Бердслее Роберта Росса, Артура Симонса, Джозефа Пеннелля и других. Кн-во «Скорпион», М. 1912.

«Шиповник» = «Бердслей», изд. «Шиповник», Спб. 1906. Цифра означает порядок рисунка.

Евреинов, «Б.» = «Бердслей», очерк Н. Евреинова, изд. Н. И. Бутковской (серия «Современное искусство», вып. 5).

В случаях, когда рисунки Бердслея упоминаются без ссылки на указанные издания, они опубликованы в «Избранных Рисунках Обри Бердслея», М., 1917, изд. «Венок».

А. Сидоров

Творческий путь Обри Бердслея

Жизнь Бердслея

Значение биографии художника может быть очень различно. Иногда она имеет непосредственный исторический интерес. Жизнь художника времен давно минувших может отразить в себе все стороны политического, социального, духовного уклада его эпохи. Этот интерес, конечно, в значительной мере отпадает при изучении жизни художника наших дней. Следует, конечно, иметь в виду, что значение биографии может быть слишком легко преувеличено. Личная «мораль» художника имеет всегда крайне зыбкое значение для изучения искусства; политические убеждения художника там, где они проявляются в искусстве, часто служат ему только во вред. Однако важность изучения личности и жизни художника вне сомнений. Когда относительно какого-либо пейзажа или портрета мы узнаем, что художник писал его не с натуры, — а, предположим, по памяти или по фотографии, то данные жизнеописания могут быть неоцененными вкладами в психологию художественного творчества. Когда мы из биографии узнаем о каком-либо зрительном дефекте художника, то несмотря на всю осторожность, с которой должно пользоваться подобного рода сведениями, это может дать любопытную разгадку иным частностям. Всегда важна биография там, где она указывает на школу, художником пройденную; наиболее важна, однако та ее часть, которая позволяет нам на основании каких-либо дошедших до нас личных мнений, писем и воспоминаний друзей узнать отзывы художника о своем творчестве. Отзывы эти порой могут быть неоценимы для выяснения художественной воли. Когда художник сам, например, выбирает место для помещения его картины или статуи, когда он снабжает ее подписью или подробным описанием — то это всегда интересно, если мы даже и знаем, что иные художники были в очень значительной степени лишены критического

чутья по отношению к своим произведениям. Что же касается личной жизни художника, то влияние ее крайне различно. Для иного («лирический тип») она определяет крайне многое. У иного она находится совершенно в стороне от его художественной деятельности. Все это, в конце концов, проблемы темперамента. О судьбе, о наружности художника нам бывает интересно узнать обычно после того, как мы произнесли суждение о ценности его искусства. Место биографии всегда, быть может, в конце изучения.

Если мы, однако, сохраняем обычный порядок, предпосылая жизнеописание Бердслея обследованию художественных проблем, связанных с его творчеством, то происходит это в силу того, что искусство его было одним из самых индивидуальных, когда-либо известных истории и современности. Когда художник, как Бердслей, своей волей творит себе свой мир, когда он творит себе своих людей, свои действия, свои темы, тогда он имеет право требовать от нас, чтобы мы изучали его как личность. В этом случае искусство столь тесно сближается с жизненной деятельностью художника, что он сам становится своим художественным созданием; его искусство есть его мечта; его идея о мире есть его индивидуальная идея; все равно, какая — символическая, крайне богатая — или, наоборот, крайне бедная. Тем более это важно, когда изучаемый художник есть художник нашей современности; его биография — его жизненная роль — становится почти что значительнее его искусства; мы воспринимаем его как героическую личность; его создания становятся ценными как выявление его индивидуальности. Входя в начарованный им мир, мы прежде всего спрашиваем о нем самом.

Писать биографию художника, умершего восемнадцать лет тому назад, скорее трудно, чем легко. Ее возможность налицо: воспоминания друзей и знакомых все еще близки. Однако каждой биографии необходимо должна предшествовать довольно сложная собирательная работа. Необходимо найти и

привести в порядок все имеющие значение документы; письма, официальные бумаги; составить так или иначе архив; собрать устные воспоминания и библиографию. Деятельность эта, конечно, почти целиком выходит за пределы изучения искусства. Первые, пишущие о художнике, всегда являются его личными друзьями — никогда не объективными судьями свершенной им работы. Поэтому хорошая биография Бердслея сейчас еще невозможна. Она — в будущем, когда собирание материалов ее будет завершено. Справедливость требует отметить, что много материалов уже собрано[1], однако, материалы эти относятся преимущественно лишь к последним годам жизни Бердслея. Время первого вступления Бердслея на арену публичной известности и дни его более раннего юношества известны очень мало. Повредило конечно Бердслею в этом отношении и то, что он был англичанином. Английские законы, крайне строго преследующие все «интимности» в печати (law of libel), обусловили крайне строгую цензуру писем Бердслея; имена собственные всюду заменены порой вымышленными буквами; даже имени сестры Бердслея мы не встретим там полностью; в этом отношении немецкие переводы писем более точны. Письма Бердслея, остающиеся и до сих пор наиболее важным источником для его жизнеописания последних лет, поэтому понятны только лицу, сумевшему в достаточной подробности узнать о «подземной истории» английского общества того времени. Характерным примером шаткости всех данных биографии Бердслея является то обстоятельство, что до самого последнего времени точные даты его рождения и смерти различными источниками даются разные; это доходит до того, что такой даже видный писатель по вопросам искусства, как В. Ветцольдт[2], ошибается в датах жизни Бердслея на два года.

[1] Библиографию см. в предисловии; срв. Обри Бердслей, избранные рисунки, М., 1917 изд. «Венок».

[2] «Einführung in die bildenden Künste», II, (Leipz., 1911), стр. 101.

Обри Винсент Бердслей[3] родился в Брайтоне, небольшом, но известном приморском городе юго-восточной Англии 21 августа 1872 г. н. с.; такие солидные источники как Марилье[4] и «Британская Энциклопедия» в лице Эдв. Ф. Стрэнджа[5] дают число 24 августа. — Его родители обладали средним достатком; о его семье и происхождении ее до сих пор ничего не известно[6]. Его отец очевидно рано умер; его мать, с которой его связывали самые нежные чувства, пережила Бердслея. Сестра Обри Винсента, Мабель, в замужестве Mrs. Бильби-Райт, была ему все время очень близка; с ее слов, он был ребенком «нежным и слабым» (туберкулез стал угрожать ему, когда ему было 7 лет), крайне чувствительным, гордым и замкнутым, проявлявшим стоическое равнодушие в перенесении наказаний, со страстной потребностью любви и ласки». В «Детском саду» Брайтона, где он начал свои уроки, он оставался недолго; в подготовительной школе Херстпайрпойнта он «отличался храбростью и крайней сдержанностью». Рисовать он начал с 4 лет; первый рисунок,

---

[3] Aubrey Vincent Beardsley. — Передача на русском языке английского имени фонетически вообще немыслима. Сами англичане одинаково произносят «Бирдслей» (так из русских писателей пишет С. К. Маковский) и «Бёрдслей». Ударение равным образом на обоих слогах; надо было бы заметить, что если мы пишем «Бердслей», нам надо было бы писать и «Обрей», не «Обри»; здесь ударение во всяком случае на первом слоге. — Сам художник произносил свое имя по-французски «Aubré» (срв. «Письма», 132), и писал свою фамилию по-латыни «Beardslius» (A. V. 3, R. Ross, o. c., 59). — Мы придерживаемся всюду наиболее распространенного правописания, ибо оно ближе других к английской орфографии.

[4] o. c. Ему следует Евреинов (o. c., стр. 6), неизвестно почему утверждающий однако, что Бердслей родился в Лондоне.

[5] «Encyclopaedia Britannica», 11 изд., т. III, заметка Edw. Fairbrother Strange.

[6] Его дед (по матери) был военным врачом (Surgeon-Major). Его имя — Уильям Питт. (См. A. V. 1, R. Ross, o. c. 59). Первый рисунок Бердслея, ниже упоминаемый «Карнавал», принадлежал ему. — Дальнейшие сведения заимствованы из заметки Миссис Райт (Словарь Thieme-Becker, см. «Предисловие») и из книги Р. Росса.

о котором мы имеем сведения, это написанный акварелью «Карнавал» (A. V. 1; не воспроизведена); он относится приблизительно к 1880 году; Бердслею было 7–8 лет. Люди тут одеты в фантастические костюмы Возрождения. — После пребывания в Ипсоме 1881–1883 г. семья Бёрдслея (в марте 1883) переехала в Лондон. К этому времени и относятся выступления Бердслея в качестве музыкального «вундеркинда» («infant musical phenomenon») на концертах вместе с его сестрой. Музыка вообще оказала очень сильное влияние на его развитие; особенно Вагнер. По словам Бердслея, если верить Р. Россу, музыка была единственным, в чем он что-нибудь понимал. «Его как будто разочаровало, что никто из нас не музыкален», вспоминает Р. Росс о своей первой встрече с Бердслеем. В литературе и, конечно, еще более в рисунках Бердслея, эта его музыкальность оставила глубокий след. — К лондонскому периоду детской жизни Бердслея относятся его копии с иллюстраций Кэт Гринавэй, художницы, известной своими рисунками для детских книг. Р. Росс говорит, что «он начал рисовать цветными карандашами меню и пригласительные карточки, чем зарабатывал довольно значительные для ребенка суммы». — С августа 1884 г. Бердслей с сестрой вернулись в Брайтон, где они жили сравнительно одиноко; Р. Росс указывает на любовь Бердслея к чтению исторических книг. В ноябре 1884 г. Бердслей поступает в Брайтонскую Grammar School, — с января 1885 пансионером. — Бердслей был очевидно примерным учеником и любимцем своих наставников; директор[7] приводит его в пример прилежания, его классный наставник (м-р Кинг) поощряет его чтение и рисование. За три с лишним года пребывания в гимназии Бердслеем создан целый ряд рисунков; здесь есть 28 иллюстра-

[7] М-р Маршалл. На него у Бердслея есть карикатура (неопубликованная), на которой изображено, как директор объясняет ученикам красоты природы (A. V. 8).

ций к второй книге Энеиды[8]; есть комические иллюстрации к учебнику истории («Папа тяжко давит на церковь», «Джон улыбается», A. V. 5–6). Карикатуры являются его главной темой; по словам Р. Росса они всегда оценивались лицами, с которых они были сделаны. Интересно встретить в иконографии Бердслея 11 рисунков пером «Юбилейного отчета состязания в крикет». Рисунки эти были воспроизведены в брайтонском школьном журнале «Прошлое и настоящее» за июнь 1887 (A. V. 9)[9]. — К гимназическим же годам Бердслея относится его увлечение театром. Он организовал театральные представления, играл заглавные роли, далее сам написал пьеску; его сестра была его деятельной помощницей. Одна из театральных серий рисунков Бердслея, «Крысолов» (A. V. 12), воспроизведенная в программе к ежегодному школьному празднику, по словам Р. Росса, заключает в себе несколько очаровательных живых набросков.— Единственный доступный рисунок этого времени, «Голивелльская улица»[10] относится к числу реалистически-импрессионистических набросков, которые лучше

[8] Они распадаются на две серии. Первая, в собственности Г. А. Пэйна, снабжена заглавием, которое гласит: — illustrationes de [liber Secundus] [A. Eneidos] Publius Wirgius Maronis [by] Beardslius [de] Brightelmstoniensis. Невоспроизведена. В серии девять комических рисунков пером. Вторая, из 19 рисунков, принадлежит Г. Гартлею, и была выставлена в октябре 1904 г. в галерее Карфакса. Все рисунки снабжены юмористическими подписями, и относятся к концу 1886 г. (A. V. 3–4).

[9] Мнения касательно ранних рисунков Бердслея очень различны. Марилье говорит, что они наивны и неумелы как всякие детские рисунки (E. W.^{2}, стр. 4). Что у них нет «никаких достоинств» говорит и Валланс. С известной точки зрения опубликование рисунков этих более существенно, нежели каких-либо поздних шедевров Бердслея.

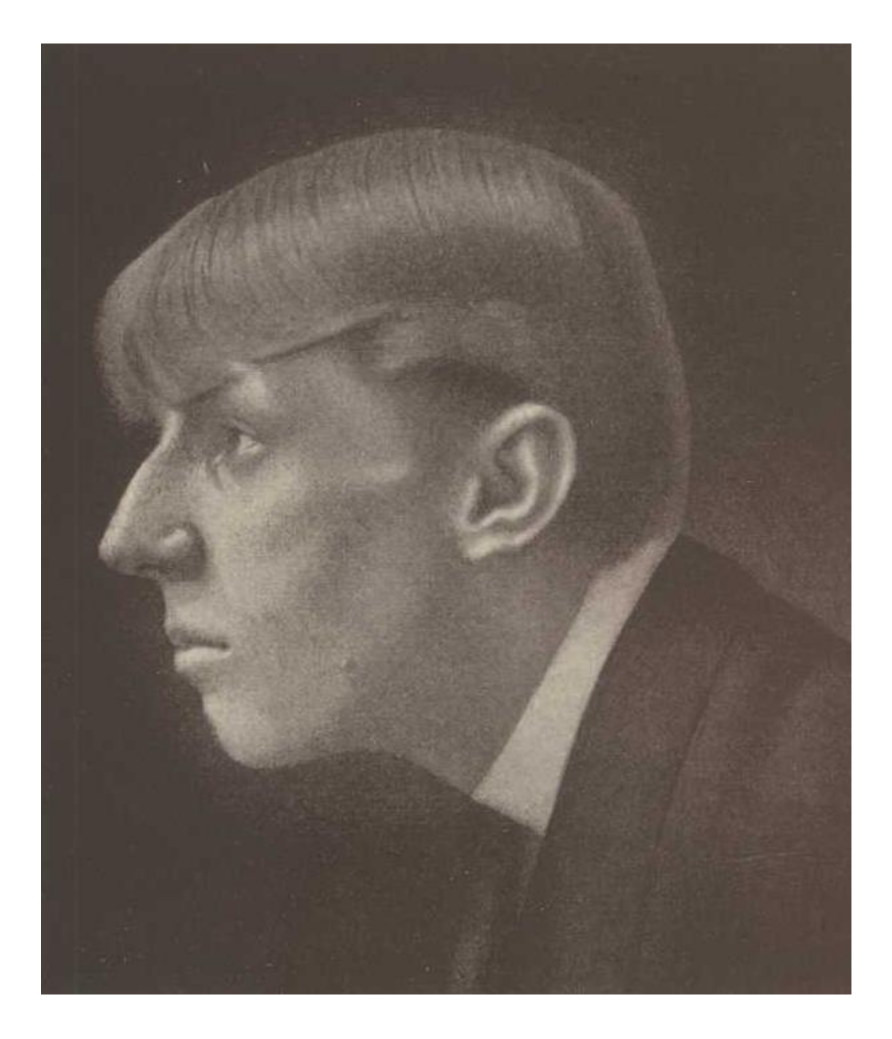
[10] A. V. II, E. W.^{2} 1, 1888 г. — Много рисунков этого времени рассеялось по всевозможным местам. Бердслей вовсе не дорожил ими, и раздавал их кому попало. Один из товарищей Бердслея по гимназии, м-р Питт-Шенкель, говорил Г. А. Пэйну, что в его собственности было несколько рисунков Бердслея, которые были им взяты в Южную Африку (сведения A. V., R. Ross, o. c., p. 61).

представлены теми 19 рисунками 1889–90 гг., которые вклеены в особый альбом, принадлежащий Р. Россу, и представление о которых могут дать его иллюстрации к «М-м Бовари» и «Даме с камелиями» Бердслей покинул гимназию в июле 1888; его официальное образование этим и ограничилось, хотя впоследствии по своей начитанности он должен был быть поставлен в первые ряды образованных людей своего времени. Гимназия дала ему знание французского языка, из древних, по меньшей мере, латинского; немецким он стал заниматься только за последние месяцы своей жизни[11]. Покинув школу Бердслей «поступил чертежником к одному лондонскому архитектору», принужденный к этому очевидно финансовыми соображениями. На следующий, 1889 год, он, — по слабому здоровью — должен был переменить свое место; он поступил на службу в «The Guardian Life and Fire Insurance» — страховое общество. По данным Р. Росса осенью того же года его болезнь дала себя чувствовать; начались кровохарканья; и только в 1891 году ему стало лучше. За два года он мало рисовал; нравственную поддержку, которую он впоследствии очень ценил, Бердслей получал от священника Альфр. Герней, который знал его семью еще по Брайтону. Вообще можно указать, что любовь Бердслея к его родному городу у него осталась до конца; особенно ценил и любил он Брайтонский павильон с его люстрами, — которые он вспоминал слушая Вебера[12].

---

[11] См. «Последние письма», к Рафаловичу от 18 июня 1897 г., из Сен-Жермена. «Я только что взял мой первый урок немецкого языка, и с большим трудом и неохотой понял немецкие прописные буквы» (CXXX). — «В грамматику я проникнуть не могу, но начинаю немного читать» (CXXXIII). — Книгой, по которой Бердслей стал учиться немецкому языку, был «Вертер» Гете.

[12] Павильон в Брайтоне был в первой половине XIX века, в дни Георга IV, центром элегантного общества всей Англии. — О нем Бердслей просит каких-либо книг или сведений у Рафаловича («Последние письма», XXXVIII и сл., 1896).



Годы, проведенные Бердслеем в Лондоне — до его первой известности — оказались крайне значительными и для его искусства. Бердслей усиленно и усердно посещал лондонские музеи и галереи. Рядом — и даже перед Вагнером его сестра как особенных любимцев Бердслея называет Мантенью, Дюрера, Боттичелли и Микель Анджело; диковинное сопоставление имен, из которых особенно последнее не вяжется с нашим представлением о Бердслее. Однако любовь к Мантенье

у Бердслея была вполне искренней; впоследствии надо будет указать на целый ряд заимствований. Мантенью (как и Дюрера) Бердслей ценил главным образом за его гравюры; в Ментоне, в комнате, где он умер, целая стена была завешана воспроизведениями гравюр Мантеньи, как это можно видеть на патетической фотографии, приложенной к «Under the Hill». — Нового искусства Бердслей не любил; он не бывал на выставках; по воспоминаниям Р. Росса он только раз был в «Новой Галерее», где обратил внимание на несколько картин Берн Джонса[13].

Первая известность Бердслея начинается с 1891–1892 годов. Известный меценат и книгопродавец, Фредерик Эванс, который всегда оставался одним из наиболее преданных друзей Бердслея, устроил ему заказ иллюстрировать намеченные Джоном Дентом к изданию два тома «Сказаний о короле Артуре». Это издание должно было и тематически и формально конкурировать с начавшим «Возрождение английской книги» издательством «Keimscott Press» Уильяма Морриса, известного художественного деятеля прерафаелитского направления; еще раньше Бердслей познакомился с составлявшим впоследствии список его рисунков м-ром Эймером Валлансом, известным писателем по вопросам искусств; Джозефом Пеннеллем, видным художником и рисовальщиком; наконец, 14 февраля 1892 г., в квартире Валланса с Робертом Россом, знаменитым критиком и писателем, известным другом Оскара Уайльда; написавший наиболее полную до сих пор биографию Бердслея, Р. Росс так описывает эту первую встречу; «...это был робкий, нервный, замкнутый юноша, у которого еще не было той

---

[13] К одному «новому» художнику, ему современному, Бердслей впоследствии чувствовал большую симпатию: к Гюставу Моро («Последние письма», LV). К числу особенных любимцев Бердслея следует отнести Клода Лоррена, Ватто, Беноццо Гоццоли; но с последними Бердслей познакомился позднее, как и с Прюдоном и Калло, о которых он часто упоминает в письмах.

интеллектуальной самоуверенности и непринужденности, которые потом, полтора года спустя, были для него так характерны... Он принес с собой портфель с замечательными рисунками... но я вначале почти не обратил на них внимания, — так они были стушеваны странной и очаровательной оригинальностью их автора… Это был интеллектуальный Марцеллий, внезапно созревший. Его довольно длинные каштановые волосы... были гладко и аккуратно причесаны и отчасти закрывали его необыкновенно высокий и узкий лоб»[14]. О внешности Бердслея дает хорошее представление его известный автопортрет 1892 года. Несколько раньше очевидно снятая фотография (Ф. Г. Эванса), воспроизведенная в «Early Work» и в посвященной Бердслею монографии Евреинова, показывает внимательный, но очень еще юный профиль с выдающимся острым носом, который был, очевидно, наиболее бросающейся в глаза чертой лица Бердслея. На левой щеке бородавка; волосы зачесаны на виски; в лице есть что-то необычное и в то же время что-то очень простое.

Летом 1891 года Бердслей, подчиняясь очевидно советам своих новых друзей, посетил двух наиболее крупных художников, живших в Лондоне: Джорджа Фредерика Уотса, жилище которого, Little Holland House в Кенсингтоне было очень знаменитым пунктом паломничества, — и Эдварда Берн-Джонса, главу прерафаелитского движения. Уотс принял очевидно Бердслея не особенно одобрительно; с тем глубоко серьезным взглядом на искусство как на двигательную силу человеческого прогресса, который он проповедовал, ветеран английской живописи, несмотря на свою засвидетельствованную деликатность, должен был в Бердслее увидеть в лучшем случае шалящего гамена. Симпатии Уотса были, как известно, на стороне Уольтера Крэна, — Берн Джонс зато принял Берд-

[14] См. «О. Б.», изд. «Скорпион», стр. 4.

слея очень ласково[15]. По личным воспоминанием Бердслея Берн Джонс дал ему ряд ценных советов, указав на неправомерность изучения искусства только по галерейной живописи, и направил его в одну из наиболее знаменитых лондонских школ живописи, Westminster Art School находившуюся в опытных руках проф. Фреда Броун[16]. В этой школе, являвшейся вечерними классами рисования при Лондонском университете, Бердслей занимался месяца два, рисуя преимущественно нагое тело; он оставил школу, как только он принялся серьезно за иллюстрирование «Короля Артура». — С этого времени Бердслей очевидно окончательно выбирает себе самостоятельную художественную карьеру; из старших мастеров, кроме Берн Джонса, поощрявших его в этом, следует назвать еще такое крупное имя, как Пювис де Шаванн.

Следующий период в жизни Бердслея очень интересен — и очень мало в сущности известен. Иллюстрации к «Королю Артуру», которым было суждено стать, пожалуй, наиболее его популярной (в Англии) работой, стали появляться в печати с лета 1893 года. В феврале того же года Бердслей недолгое время был связан с газетой «Pall-Mall Budget» в качестве рисовальщика театральной хроники; несколько позже в «Pall-Mall Magasine» были помещены два его фантастических рисунка; в апреле 1893 в первом номере художественного журнала, которому была в будущем суждена широкая популярность, «The Studio», были впервые опубликованы некоторые рисунки Бердслея, сопровождаемые заметкой Джозефа Пеннелля[17];

---

[15] Первая встреча Бердслея с Берн Джонсом запечатлена портретным рисунком Бердслея с престарелого художника, опубликованным впоследствии Дж. Трегаскисом в восьми экземплярах. На рисунке дата «12 июля 1891 г.» (A. V. 22). Этот визит был не последним.

[16] С него Бердслей тоже набросал портрет (A. V. 37), впервые опубликованный в «Under the Hill». Он, как и самое учение Бердслея в классах Броуна, относится к раннему лету 1892 г.

[17] Переведена в «О. Б.», «Скорпион», стр. 155–157.

имя Бердслея с этого дня стало известным и в широких кругах общества; им заинтересовались, если и с некоторым боязливым недоверием. Для «Bon Mots», издававшихся Дентом, Бердслей дал целый ряд виньеток. Наконец, в конце того же года Бердслей вступил в деловые (и дружеские) сношения с Джоном Дэном, с именем которого неразрывно будет связан первый период зрелого художественного творчества Бердслея. Следующий, 1894, год определенно вынес Бердслея в самые первые ряды публичного внимания. Можно утверждать, что если 1894 год обладал своей сенсацией, то ею было искусство Бердслея. «Beardsley craze» охватила почти все английское общество — хотя, конечно, далеко не в дружественном для Бердслея смысле. Его «типы» пародировались в театрах. Газеты с пеной у рта обличали «декадентство». Более серьезные критики приветствовали появление новой первоклассной художественной силы.

Работы Бердслея для Лэна начались (если оставить в стороне безобидные рисунки обложек к «Keynotes Series») с ошеломивших самого издателя рисунков к английскому переводу «Саломеи» Оскара Уайльда; однако еще раньше вышел в свет первый том «Желтой книги», с которой и началась его несколько скандальные слава. В конце концов, именно с «Желтой книгой» и связано наиболее тесно имя Бердслея в Англии. Это был журнал трехмесячного типа; литературный отдел был поручен очень талантливому молодому католическому романисту, Генри Гарланду; Бердслей был редактором художественной части. Первый том «Желтой книги», где были помещены 8 рисунков Бердслея, вышел в апреле 1894 года. По поводу ее появления такой распространенный орган как либеральная «Вестминстерская газета» писала: «...М-р Обри Бердслей достигает эксцессов до сих пор неслыханных. Им очевидно владеет неприятная идея пользоваться известными сочетаниями линий, которые изобретены японцами и особенно пригодны для веселых и

приятных декораций, в применении к самым болезненным гротескам... Что касается некоторых его рисунков в этом номере, как та штука, которая называется «Сентиментальное воспитание»... то мы не знаем что бы помогло делу кроме предписания со стороны парламента считать подобного рода вещи незаконными»[18]. — Газета «Таймс» была, в общем, более сдержана, но однако и она крайне удивлялась, видя рядом с «отвратительными и дерзкими» рисунками Бердслея имя такого авторитетного художника, как сэр Фредерик Лейтон, председатель Академии. Лэн указывает, что Лейтон умел ценить искусство Бердслея. «Он попросил меня показать ему оригиналы Бердслеевых рисунков для «Желтой книги» (т. I); вспоминает Лэн — и затем заметил: «А! какая чудесная линия! Какой большой мастер!» и потом sotto voce: «если бы он захотел только рисовать!» Мой ответ был: «Сэр Фредерик, я устал от людей, которые умеют только рисовать». «Oh, yes», сказал сэр Фредерик, «я знаю, что вы думаете, и вы также вполне правы»[19]. Сам Бердслей с великолепным юмором принял участие в критике своих рисунков. 27 апреля 1894 года он пишет редактору газеты «Pall Mall Budget»: «Сэр, так много говорилось, и в печати и частными лицами, о моей титульной странице к «Желтой книге», что я должен просить у вас места в вашей ценной газете для вразумления тех, которые считают мой рисунок непонятным. Он изображает даму, играющую на пианино посредине поля. Непростительная аффектация! кричат критики. Но послушаем Bomvet: «Христофор Вилибальд рыцарь фон Глюк, дабы согреть свое вдохновение и перенестись в Авлиду или в Спарту, привык помещаться по середине поля. В этом положении, с его пианино перед ним и бутылкой шампанского по обе стороны, он написал на открытом воздухе свои обе «Ифигении», «Орфея» и некоторые

[18] «Aubrey Beardsley a. The Yellow Book», стр. 2. Срв. «Under the Hill».
[19] Там же, стр. 2–3.

другие вещи. Я дрожу при мысли, что бы сказали критики, если бы я воспользовался этими бутылками шампанского. И, однако, мы не называем Глюка декадентом»[20].

Это время принесло очевидно с собой и материальное благополучие. Бердслей занимает свое место среди современных ему дэнди. С двумя из наиболее ярких представителей дэндизма в искусстве и в жизни он был знаком лично — хотя очевидно не очень близко: с Уистлером и Уайльдом. «Здоровье Бердслея как будто улучшилось», хотя скоро его болезнь снова к нему вернулась — и вполне выздороветь Бердслею больше не пришлось... Такие его рисунки, как иллюстрация к «Падению дома Эшер» Эдгара По запечатлены уже глубоким трагизмом.

Связь Бердслея с «Желтой книгой» была порвана в 1895 г.; журнал как говорит Артур Симонс, превратился в обычный семейный орган. Лэн говорит, что как редактор и рисовальщик Бердслей был почти что шутник; «его рисунки надо было помещать под микроскоп или поворачивать вверх ногами»[21]. Как бы то ни было, начиная с пятого тома «Желтой книги» имя Бердслея исчезает с ее страниц; Лэн сознается, что в его лице журнал потерпел невознаградимую потерю. На некоторые причины «изгнания Бердслея» указывает содержание иных его рисунков за это время. Еще в 1894 году Бердслей дал

---

[20] «Aubrey Beardsley a. The Yellow Book», стр. 8. В газете «Daily Chronicle», на следующий день после появления заметки, критикующей его фронтиспис к пьесам Дэвидсона и сожалеющей о появлении в нем «двух хорошо знакомых лиц», напечатано маленькое письмо Бердслея, озаглавленное «Ошибка вкуса».— «Сэр», — пишет Бердслей: — «в вашей рецензии... меня упрекают в ошибке вкуса за то, что я ввел портреты в мой фронтиспис... Я не могу не полагать, что ваш рецензент слишком суров. Один из джентльменов, участвующих в моем рисунок, конечно достаточно красив, чтобы вынести испытание даже портретного изображения, другой мне должен пол кроны». Джентльмены эти были — О. Уайльд и О. Гаррис (собственник театра); портреты Уайльда попадаются кроме того и на четырех рисунках к «Саломее».

[21] Там же, стр. 5–6.

несколько эротических рисунков для «правдивой истории Лукиана»[22]; Лэн очевидно не вполне искренен, когда он считает, что Бердслей в иных своих вещах подобно Гогарту «бичует порок, не чувствуя к нему симпатии». Как бы то ни было, разрыв Бердслея с «Желтой книгой» ознаменовал новый период его творчества, который связан с работами его для Л. Смитерса.

Наружность Бердслея за 1894–1895 года запечатлена двумя портретами, которые, быть может, созданы в одно время и в одном месте. Рисунок Уольтера Сиккерта[23], одного из лучших представителей английского импрессионизма, в свое время упорно считался иными изданиями за автопортрет Бердслея; подпись Сиккерта на спинке кресла читалась как «Sickest» — «крайне больной». — По мнению Р. Росса, портрет Уольтера Сиккерта очень удачно передает его своеобразную повадку; Бердслей в кресле — это Бердслей интимный, больной, истомленный жизнью и искусством. Таким мы бы представляли себе Бердслея умирающим. — Второй портрет, работы Жака Бланша, «поразительный», по отзыву Артура Симонса, сделан с Бердслея в 1895 году; здесь мы имеем официальный облик художника – со всем его внешним блеском подлинного дендизма[24].

---

[22] A. V. 74; частное издание Laurence a. Bullen, 1894; сюда относятся 5 рисунков, по выражению Валланса, «самых ранних из числа не предназначенных для публичного распространения». Переиздание цензурованного типа — там же, 1902.

[23] О нем Бердслей пишет: «как мало наши молодые английские импрессионисты знают разницу между палитрой и картиной! Впрочем, мне кажется, Уольтер Сиккерт знал — хитрая собака!» («Застольная болтовня», «О. Б.», «Скорпион», стр. 126).

[24] Автопортреты этого времени — рисунок углем 1894 г., где, по мнению Валланса (R. Ross, o. c., p. 87), Бердслей изобразил себя также в фантастическом костюме, автопортрет в постели и профильный рисунок 1895 г. мало похожи, Относительно варианта последнего рисунка, появившегося в «Magazine of Art» в 1896 году, Бердслей чувствует себя обязанным извиниться перед своими друзьями («Последние письма», LII).


AUBREY
BEARDSLEY.

Летом 1895 года Бердслей был в Дьеппе в компании некоторых английских молодых писателей и художников. А. Симонс оставил об этом пребывании любопытные воспоминании[25]. Здесь был окончательно разработан план нового журнала, который должен был быть соперником «Желтой книге»; Бердслею была в нем поручена редакция художественной части. Для самого характера Бердслеева дарования очень характерно, что он «предпочел бы быть великим писателем, чем великим художником»; Симонс передает о его литературных планах и оставил любопытный словесный портрет Бердслея — литератора... «(Он) ежедневно бесшумно входил в зал и садился на одну из высоких боковых скамей, всегда держа свой большой, из золоченой кожи, портфель с большими листами великолепной старинной линованной красным, бумаги; он часто раскрывал портфель и вписывал несколько строк карандашом»[26]. — В «Письмах» в виде «календарных замет» опубликованы иные из этих предварительных записей. Здесь переплетаются названия книг, вымышленные имена, цвета и цветы, сюжеты для рисунков, фразы, имеющие быть вставленными в его новеллы[27]. Известно, что единственный опыт Бердслея в прозе — если оставить в стороне его всегда блестяще написанные письма и афоризмы «Застольной болтовни» — сводится к «Истории Венеры и Тангейзера», издание которой было обещано еще Лэну, и которая появилась с названием «Под холмом» в первых номерах «The Savoy»; оригинальный манускрипт, без обусловленных цензурой пропусков, вышел только в 1907 году. Его стихи сводятся к появившимся в том же журнале «Трем музыкантам», «Балладе о цирюльнике», и переводу сто первой оды Катулла. Мнения о литературной

---

[25] «Dieppe 1895», «The Savoy» № 1; см. также «О. Б», «Скорпион», 38 сл.

[26] «О. Б.», «Скорпион», стр. 38–39.

[27] «Briefe, Kalendernotizen...», стр. 185–186.

деятельности Бердслея могли быть очень различны. Роберт Росс склонен придавать им совершенно самостоятельное значение; мнение иных критиков сводится к тому, что проза и стихи Бердслея ценны исключительно, поскольку они являются дополнением и пояснением его рисунков. Истина очевидно лежит посередине; литературные опыты Бердслея по значительности своей, конечно, не достигли важности его художественной деятельности; но все же за ними остается великолепное значение крайне характерных примеров несколько нарочито роскошной поэзии, связанной первоначально с именем Уайльда. Стихи Бердслея в общем менее претенциозны: «Балладу о парикмахере» (это лучше, чем «о цирюльнике») сам Бердслей находил «очень интересной» и спорил по этому поводу с издателем «Савой» Смитерсом[28].

Еще в Лондоне Бердслей сблизился с г. Андреем Рафаловичем, которому адресовано большинство его писем, вошедших в посмертное издание 1907 года (переведено на немецкий язык в 1907 г.; цитируется как «Последние письма»). Здесь имеется целый ряд записок самого различного содержания; Бердслей посещает театры, дает интересные отзывы о постановках и исполнителях (конечно — на первом месте его любимый Вагнер; интересно его мнение, что нет артиста, который бы мог достойно исполнить роль Лоэнгрина); он живо откликается на трагическую сенсацию 1895 года, процесс Оскара Уайльда («я боюсь, тюрьма его убьет»)[29]. — Скоро в письмах появляются боязливые нотки о его здоровье. Летом 1895 г., по свидетельству Симонса, его друзья опасались за его жизнь; пребывание в Дьеппе очевидно послужило на пользу Бердслею. Однако роковым для Бердслея оказалось его посещение Брюсселя в начале 1896 года; здесь он жестоко

---

[28] «Письма», 18, 29 и др. м. — Стихи и проза Бердслея очень полно переведены в «О. Б.», изд. «Скорпион».

[29] «Последние письма», VI.

простудился — и уже не выздоровел до конца. Его лондонский врач (д-р Саймс Томпсон) посылал его на какой-либо курорт. Бердслей едет летом 1896 года в Ипсом. Здесь у него «две комнаты, достойные дворца»; воздух чудесен, вид из его салона довольно мил; вообще, Ипсом замечательное место для игры и работы. «Только злые люди сердятся на жару; в настоящее время мое единственное горе — что мне совершенно невозможно гулять...[30] Однако его здоровье не улучшается; несмотря на то, что его пичкают невероятными лекарствами, кровохарканье не унимается. По настоянию врачей Бердслей переезжает в Бёрнмаут[31], где его адрес Boscombe «Pier View» остался тем же до января 1897 года. Здесь ему вначале очень скучно. «Как я завидую каждому, кто летом может быть на Темзе... Мне мало-по-малу становится ясным, что я до конца моей жизни буду изгнанником из всех хороших мест»[32]. Его друзья пытаются развлечь его присылкой книг и сообщениями всяческих литературных, художественных и иных новостей; его переписка за это время достигает очень больших размеров. Носится Бердслей и со всевозможными планами. Его вынужденное «изгнание» оказалось для него в этом отношении очень плодотворным. Из планов, которым в большинстве случаев не удалось осуществиться, наиболее интересным было, без сомнения, задуманное Бердслеем иллюстрированное издание «Опасных связей» Лакло. Бердслей знал и любил французскую литературу больше, чем английскую; и во французской классиков больше, чем современников. В альбоме 1889–90 годов помещены иллюстрации к Бальзаку, Флоберу, Додэ, Дюма-сыну; его любимой книгой того времени была «Manon Lescaut». —

[30] «Письма» 38 и 40; «Последние письма», XXXI.

[31] Известный приморский курорт южного побережья Англии, к западу от Брайтона и острова Уайт.

[32] «Последние письма», XXIII.

Все эти симпатии отступают на задний план перед увлечением «Опасными связями»; Бердслей хлопочет о переводе их на английский язык, начинает рисунки к ним; иллюстрации должны были быть «строгими, отнюдь не галантными»; достойно сожаления, что серия эта не двинулась дальше поразительного портрета виконта Вальмона[33].

Чтение Бердслея, за которым мы можем судить по переписке его с Рафаловичем и Смитерсом, столь разнообразно, что, по выражению одного из его критиков[34], оно могло бы быть темой специальной монографии. Для художника эта любовь к книгам мнится излишней или даже вредной— мнение, неправомерность которого блестяще опровергается именно всем Бердслеевым иллюстративным искусством. Бердслей был книголюбом и владельцем весьма ценной библиотеки[35]; его друзья все время посылают ему по его просьбе или по личному выбору все новые и новые книги. Обычно или Бердслей сам заявляет о своем желании иметь какое-либо сочинение; или его корреспонденты спрашивают его — не читал ли он того или иного нового романа. В ответ Бердслей часто сообщает свой отзыв — порой небрежный, порой очень верный. Его вкус крайне изменчив; и один перечень перечитанных им книг может занять страницы. Интересуется Бердслей и прессой; Смитерс, его издатель, посылает ему вырезки из газет и журналов с отзывами о нем, и иногда он сам сообщает Смитерсу, где появилась заметка, ему посвященная[36]. Его книжные интересы не ограничиваются одним только чтением; он попутно изучает историю литературы; Рафалович, по его просьбе, выписывает для него биографию Лакло, со Смитерсом и свящ. Джоном Греем

---

[33] О планах Бердслея относительно «Опасных связей» см. статью А. Левинсона «Опасные связи и их автор», «Русская Мысль», 1914, IV.

[34] М. Мейерфельд в немецком издании «Последних писем», стр. 150.

[35] См. ниже наш комментарий к «Ex-Libris'у» Бердслея.

[36] «Письма», стр. 6, 10, 39, 98, 102 и др. м.

Бердслей переписывается по поводу места «Père Goriot» в сериях романов Бальзака[37]. Порой книжная переписка Бердслея оживляется некоторыми курьезами; так, Бердслей не без довольства сообщает, что в ново-вышедшем и нашумевшем романе Бенсона-сына, «Додо», выведен он сам в эпизодической роли[38].

В своем хвалебном слове памяти Бердслея[39], Роберт Росс называет 1896 год «annus mirabilis» в творчестве художника. Действительно, именно это время, год «Савой» сопровождалось особенно повышенной, почти лихорадочной деятельностью двадцатичетырехлетнего художника, знавшего, что ему осталось слишком мало жить. После «Желтой книги» в творчестве Бердслея наступила некоторая передышка; его поразительные рисунки к Эдгару По (Чикагское издание 1895 г.) сделаны еще очевидно в 1894 г. На 1895 год — между «Желтой книгой» и «Савой» — падают «музыкальные» рисунки Бердслея — к «Тристану и Изольде» и Шопену, из которых «Третья баллада» была любимой вещью его сестры.

«Классический стиль» Бердслея связан навсегда с именем журнала «The Savoy» (это имя, заимствованное очевидно от очень известного места в Лондоне, было предложено самим Бердслеем). Его художественная цель в значительной мере сводилась к опубликования Бердслеевых рисунков, которых Бердслей за полтора года дал 46, начиная с рекламных рисунков к проспекту. Здесь же Бердслей выступил впервые в качестве литератора. Несмотря на то, что в общем «Савой» была принята лучше «Желтой книги» — хотя вызывающее «От редакции», написанное для первого номера Симонсом и

---

37 «Письма», стр. 122, 123, 130, «Последние письма», LXXXIV и др. м.

38 Там же, стр. 115.

39 В издании (посмертном) иллюстрированного Бердслеем «Вольпоне» Бен Джонсона.

доставило журналу много врагов[40] — материальный неуспех журнала, который хотел быть общедоступным по цене, привел к закрытию «Савой» после года ее существования; восемь выпущенных номеров составляют три изящных тома; вся литературная часть почти целиком лежала на плечах Артура Симонса, одного из виднейших представителей английского символизма, и автора весьма ценной монографии о Бердслее. — К редакционной своей деятельности Бердслей относился очевидно более добросовестно, чем раньше. Он привлекает к участию в «Савой» своих друзей — художников, Пеннелля, Ротенштейна; он заручается для второго номера рисунком Уистлера; хлопочет о получении вещей Виллетта и Ропса[41]. —Что касается до участия самого Бердслея в «Савой» — его рисунки все же являются главной частью иллюстрационного материала — оно выражается помимо «официальных» рисунков — для обложек и фронтисписов (из них рисунок к № 1 любопытно «цензурован» — о чем см. «О. Б.», «Скорпион» и наше предисловие[42] — в опубликовании целого ряда иллюстраций к вещам самого Бердслея; рисунки к «Под холмом» должны быть признаны первым выявлением нового стиля Бердслея.

Тесно связаны с рисунками для «Савой» одиннадцать иллюстраций для «Похищения локона», маленькой герои-комической поэмы знаменитого английского сатирика XVIII века, Александра Попа, изданной Смитерсом в 1896 году. Поп был одним из любимцев Бердслея[43]; и нет сомнения, что его иллюстрации были плодом очень чистосердечного

---

[40] См. «О. Б.», изд. «Скорпион», стр. 38.

[41] «Письма», 6, 10, 11, 93 и пр. м.

[42] По Валлансу это обусловлено тем, что изображенный на первом плане «ребенок» слишком реалистически выражал свое презрение к лежащей перед ним «Желтой книге» (R. Ross, o. c., p. 103); рисунок — см. «О. Б.», «Скорпион», табл. XXIII.

[43] Срв. напр. отзыв Бердслея о нем в «Застольной болтовне», «О. Б.», «Скорпион», стр. 126.

увлечения. Как известно, самый сюжет «Похищения локона» был основан на реальном событии; Бердслей в свою очередь также еще небывалым для себя образом придерживается исторической верности. Быть может именно то обстоятельство, что на рисунках так сказалось его увлечение французскими гравюрами XVIII века, в связи с их легкомысленным и очаровательным изяществом, создало широкую популярность этим очень хорошо известным рисункам, которые ныне принадлежат гг. Кеппель в Нью-Йорке. — Его друзья торжествовали новую победу Бердслеева искусства; критика, даже враждебная Бердслей, была единодушна в признании достоинств этой серии. Книга имела большой успех; несколько позднее Смитерсом было выпущено маленькое издание (так называемое издание «Bijou») «Похищения локона»; впоследствии все издания Смитерса перешли, как известно, в собственность первого издателя Бердслея, Джона Лэна. Серия «Похищения локона» была очевидно задумана и начата еще в 1895[44] году и кончена к весне 1896. — «Фронтиспис к «Похищению» совершенно очарователен», пишет Бердслей Смитерсу в недатированной записке очевидно конца 1895 года[45].— 26 апреля 1896 г. из Брюсселя Бердслей просит Смитерса пока не высылать ему авторского экземпляра «Похищения», т. к. он скоро собирается вернуться в Англию, зато 8 мая (из Лондона) он просит еще 1 или 2 экземпяра[46]. «При каждом обеде я осушаю мой стакан за процветание «Похищения». О комичной опечатке в связи с «Похищением локона» пишет Бердслей 25 июля 1896 г. Смитерсу из Ипсома. «Вы заметили нелепую ошибку, сделанную «Morning-Post» при перечислении королевских свадебных подарков? — Леди Альстон. — «Похищение локона» Миссис Бердслей; ею самой иллюстрированное». — «Вы видите, как широко распространено

---

[44] «Я только что начал несколько рисунков к изданию «Похищения локона», пишет Бердслей Рафаловичу; эта записка («Посл. письма» XXV), к сожалению, не датирована; она относится к декабрю 1895 или январю 1896 г.

[45] «Письма», 4.

[46] Там же, 23–25.

сомнение в моем поле», добавляет Бердслей[47]. — Рисунки воспроизводились очень часто.

9 апреля 1896 года Бердслей из Брюсселя сообщает Смитерсу, что завтра или послезавтра он начинает «*Лисистрату*»[48]. О посылке рисунка этой новой серии он сообщает 1 июля из Ипсома; упоминания о *Лисистрате* встречаются почти в каждом его письме этого лета. «Через неделю она будет кончена», пишет он 3 июля. Он работает над этой серией еще 26 июля; зато рисунки удаются прямо восхитительно. «Я начинаю гордиться *Лисистратой*. В конце концов, я буду вас просить еще об одном экземпляре»[49]. О новых рисунках идет речь в письме от 30 июля; 12 августа 1896 года[50] он сообщает Смитерсу и Рафаловичу, что он закончил только что серию; «я думаю, что они в своем роде лучшее, что я когда-либо создал. Они будут напечатаны бледно-красной краской».— Рафалович осведомлялся, к какой «*Лисистрате*» относятся рисунки, Аристофана или Мориса Доннэ. «Мои рисунки в бледно-красном к Аристофану», с чувством собственного достоинства сообщает Бердслей Рафаловичу – как и раньше он в письме к Смитерсу ссылался на особенности Аристофана, дабы объяснить некоторые великолепные непристойности своих рисунков[51].— «*Лисистрата*» в издании «не для общей продажи» была Смитерсом выпущена в 1896 году; предсмертный вопль «раскаявшегося» Бердслея умолял Смитерса уничтожить все ее экземпляры... Ныне рисунки эти, которые безусловно должны быть признаны одной из вершин Бердслеева искусства, принадлежат очевидно из-

---

[47] «Посл. письма», 39.

[48] Там же, 21.

[49] Там же, 42.

[50] «Последние письма» XXXII, и за ними «О. Б.», «Скорпион», стр. 131 относят недатированное письмо к Рафаловичу еще на июль; дата устанавливается на основании письма к Смитерсу, «Письма», 46, где Бердслей прямо говорит, что он сегодня только написал Рафаловичу о «*Лисистрате*».

[51] «Письма», 44; «Последние письма», XXIII и др. м.

вестному венскому коллекционеру и меценату Фрицу Верндорферу. Близки к «Лисистрате» и рисунки к 6-ой сатире Ювенала.

Почти у каждого художника находятся вещи, так или иначе выходящие за пределы дозволенного добрыми нравами; будь это великолепное и гордое бесстыдство луврских рисунков Микель Анджело, или «замечательно художественные гадости» (выражение Д. А. Ровинского) иных гравюр Рембрандта. Это глубоко естественно; эротические переживания быть может ближе всех иных к таинственным первоистокам художественного вдохновения. Опасность появляется лишь тогда, когда к чисто-художественной воле, для которой все сюжеты равны, примешивается стремление к действию, находящемуся вне ее пределов; Ропс, например, становится нехудожественным не тогда, когда его эротическая фантазия рождает образы один диковиннее другого, а тогда, когда к его эротике примешивается сатира или кощунство; тогда только, когда его гравюры начинают апеллировать не к художественному сознанию зрителя, а к его тем или иным предубеждениям. Эротическая тема как таковая может быть признана одной из достойнейших в искусстве; искусство в его области вненравственно; вернее, оно обладает своей особой моралью, и грех против этой художественной морали вовсе не должен совпадать с нарушениями «добрых нравов». — У каждого творца в искусстве должна быть своя эротика, если он действительно отражает в микрокосме своего творчества Макрокосм жизни; и поскольку графика есть искусство, творящее свой особый мир, именно в ней эротика потенциально присутствует в наиболее сильной степени. Только этим и объясняется давно уже отмеченный писателями по искусству факт, что к графике мы несравненно терпимее, чем хотя бы к живописи; художественная мораль в графическом намеке шире, нежели в красочной изобразительности. Изучая эротику отдельного художника, мы единственно должны останавливаться на ее индивидуальном характере, на том месте,

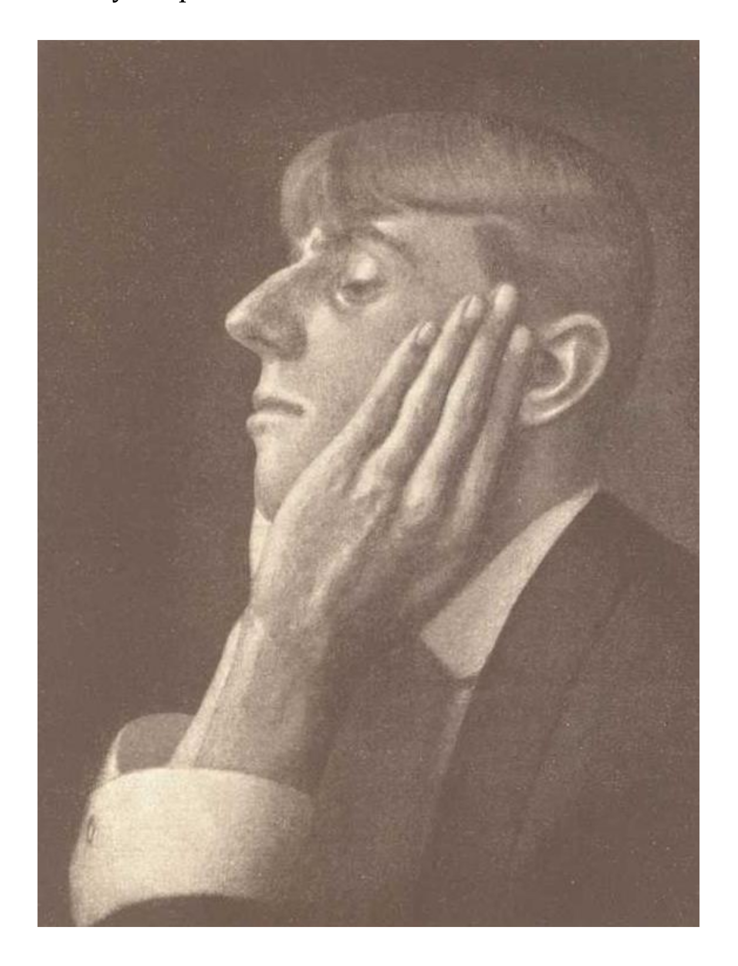
которое ей отведено в его творчестве; все остальное вообще изучению не подлежит.

Художественная критика, нераздельно до сих пор властвовавшая при знакомстве с Бердслеем, именно в обсуждении его эротики особенно многоречива, убеждена, порой очень талантлива. Все писатели сходятся в том, что творчество Бердслея все сплошь порочно, сладострастно, греховно; что в нем торжествует извращенность декаданса. «Рай греха» (выражение Р. Клейна) — вот наиболее острое клеймо, которым пятнается одно из самых замечательных художественных явлений нашего вчера. Печально единственно то, что все творчество Бердслея в его художественной самоценности нисколько не затрагивается «моральными содроганиями» его критиков. Изучающему его жизнь и деятельность надо раз навсегда признать, что суждение о «порочности» его творчества вообще не относится ни к искусству Бердслея, ни к его *личности*; что мнимая эта порочность есть не что иное, как некоторое частное убеждение иных талантливых представителей художественной критики, в качестве такового не подлежащее ни доказательствам, ни опровержениям[52]. Индивидуальная эротика Бердслея должна быть исследуема на тех же основаниях, как и все иные выявления его художественной воли; и крайне красноречивым покажется тогда тот факт, что именно эротические вещи Бердслея — как рисунки к «*Лисистрате*» — несравненно менее «извращены», чем иные его вовсе невинные рисунки; блестящее доказательство полной несостоятельности применения рамок обыденной морали к той области, где дозволенное и недозволенное диктуется самовластной волей гения. Рисунки к *Лисистрате* напоминают одному из писавших о Бердслее размах фантазии Раблэ[53], что они должны были крайне шокировать английскую pruderie, об этом конечно нет

[52] Сюда относятся блестящие страницы, посвященные «порочности» Бердслея у С. Маковскаго («Страницы художественной хроники», т. I), Н. Евреинова и слишком многих других.

[53] R. Ross, o. c. 47; «О. Б.», «Скорпион», стр. 27.

спора.— В иных письмах Бердслей очень откровенен — но всегда в том же — чуть ироническом — стиле[54].



Внешность художника в 1896 – его золотом году — который начался с «Похищения локона» и заканчивается двумя

[54] Сюда относятся его насмешки над S…s'ом, и порою довольно патетичные — над самим собою. Он уверяет, что во Франции каждый жандарм снабжен его фотографической карточкой в доказательство его пола; «Письма», 42; срв. так же 62, 92, 93 и мн. др.

поразительными рисунками к «Али-Бабе» (эта книга была рождественской новинкой издательства Смитерса[55] — представлена великолепной фотографией Ф. Г. Эванса, которая очень распространена[56] — и любопытной карикатурой, сделанной на Бердслея известным фельетонистом Максом Бирбомом, которая впервые появилась во втором № «Савой»[57]. Лицо Бердслея здесь все сводится к одному острому носу; интересны его руки, которые были очень красноречивы, судя по фотографии Эванса и по портрету Сиккерта.

В первый день нового 1897 года состоялся консилиум врачей по поводу здоровья Бердслея[58]. Ход болезни был очень неутешителен. В том же январе Бердслей меняет свой адрес, оставаясь в той же местности; вилла Muriel в Бёрнмауте на Exter Road была его жилищем до апреля 1897 года. Адреса Бердслей стыдился — «как стыдятся мальчики, когда их зовут Ебенезер или Обри»[59]. – Чахотка быстро прогрессировала. Для прогулок ему приходится пользоваться креслом на колесах, воздух его очень утомляет[60]. Однако в феврале 1897 он мечтает о Лондоне и о помещении с ателье. «Врачи думают, что через один или два месяца Лондон будет для меня самое подходящее

---

[55] A. V. 157. Упоминания очень часты; «Письма», 32, 41 и др. м.; кончены в Париже в мае 1897; см. ниже.

[56] В письмах осени 1896 г. очень часты упоминания о фотографии Бердслея, присланной ему Камероном (впервые «Письма», 60 и др. м.); фотографии эти Бердслей рассыпает своим друзьям, и они в свою очередь просят их у него. Идет ли здесь дело именно об этой фотографии? — Она воспроизведена в EW[1], L. W[2]., в «О. Б.», изд. «Скорпион» и др. м.

[57] Стр. 161. — Карикатура вошла потом в альбом «Caricatures of Twenty-five Gentlemen, by Max Beerbohm, изд. Смитерса 1897. — Бердслею она очевидно нравилась; в декабре 1896 г. он просит Смитерса прислать ему экземпляр альбома «Макса», который был искренним поклонником Бердслея («Письма», 96 и др.).

[58] «Письма», 98.

[59] «Последние письма», LXVI (к Д. Грею).

[60] «Письма», 109; «Последние письма», LXVIII.

место в виду моего настроения»[61]. — Живущая с ним все время его мать находится в подавленном состоянии, что конечно отражается и на самочувствии больного. В конце марта он надеется быть в Лондоне; на август его посылают в Брайтон; он собирается уже уезжать из Бёрнмаута и беспокоится из-за наделанных (кажется незначительных) долгов[62]. Однако 25 февраля он сообщает, что третьего дня у него был снова припадок кровохарканья, который он скрыл. В начале марта все его планы нарушены; ему снова приходится слечь в постель... «Видите ли», пишет он Смитерсу: «мне осталось может быть жить только несколько месяцев, и я должен искать для ближайшего времени местечка, где бы я мог окончательно остановиться» [63]... Его посылают в Нормандию или в Бретань; 30 марта он сообщает окончательный вердикт врача: юг Франции, очевидно Ментона[64]. Бердслей очень страдает от переменной погоды. «Март ужасный месяц, и стоил очевидно крайне многим жизни. Только бы мне не быть в их числе»[65]. Здесь — меланхолическое предчувствие будущего конца. Несмотря на то, что припадки кровохарканья все время нарушают его планы, он назначает день своего отъезда. Последнее письмо из Бёрнмаута помечено 6 апреля 1897 года[66]; 5-го Бердслей сообщает, что он едет в Лондон посоветоваться со своим врачем, д-ром С. Томпсоном[67]. Следующие письма уже из Парижа; Бердслею не было более суждено увидеть Англию...

Артур Симонс называет эти письма Бердслея «этюдом страха»; в иных ужас перед неумолимой смертью совсем не скрыт. Но в общем переписка Бердслея носит очень неровный

---

[61] «Письма», 112, 114.

[62] Там же, 116, 117 и др. м.

[63] Там же, 118, 121.

[64] Там же, 129; «Последние письма», LXXXII и др.

[65] «Письма», 130.

[66] «Последние письма», XCIX.

[67] «Письма», 133.

характер. «Я нервен как кошка». «Мое самочувствие — первый сорт»[68]. Его единственное облегчение — в книгах; он читает Дидро, Сен-Бёва, Золя, Рашильд, которая ему прислала свой новый роман с авторской надписью[69]; Уэллса («Остров Доктора Моро», — «поистине ужасная история[70]; из поэтов — Броунинга; кроме книг он изучает искусство Ватто и Клода Лоррена[71]. Его некоторые планы очень любопытны; так он пишет Рафаловичу, что Казотт вдохновил его на писание новеллы, которая называется «Небесный любовник», и к которой он делает рисунок[72]. Он изучает, по необъяснимому для нас желания, карьеру Наполеона, особенно его первые шаги[73]. — Много писем упоминают безусловно принесший Бердслею много утешения выпущенный Смитерсом на рубеже 1896–1897 гг. первый «Альбом 50 рисунков» Бердслея[74]. Здесь Бердслей поместил все свои лучшая вещи до 1896 года; альбом, имевший в публике несомненный успех, посвящен другу и первому критику Бердселя, Джозефу Пеннеллю. — Отзывается Бердслей и на исторические события; он очарован, что в японо-китайской войне участвовало настоящее лакированное судно[75].— Бердслею очень грустно, что он лишен музыки; только раз он — вместе со своим врачом[76] —

---

[68] «Письма», 15, и мн. др.

[69] «Последние письма», LXXII.

[70] Там же, XXXIX, XLI.

[71] Там же, I. с.; LXII, LXIII.

[72] Там же, LXXXIX.

[73] Там же, XXXVIII, L и др.

[74] Там же, LV; «Письма», 52, 60, 103 и мн. др.; альбом выпущен в двух изданиях разного формата в декабре 1896 г. — Много досады зато причинила Бердслею приложенная к альбому «Иконография» его рисунков, составленная его другом Э. Валлансом; в ней Бердслей принимает самое деятельное участие, сердится на Валланса за его медленность, дает различные указания, спрашивает советов у Смитерса, и т. д.— Первое упоминание об «Иконографии» относится еще к августу 1896 г. («Письма», 49).

[75] «Последние письма», XXXVIII.

[76] Врач, лечивший Бердслея в Бёрнмауте, обозначается в его переписке как «Dr. H.».

посещает концерт, где с огромным удовольствием в первый раз слушает четвертую Симфонию Бетховена[77]. — Семья Бердслея в это время состоит только из его матери, которая о нем очень заботится, и которую он в свою очередь старается избавить от излишнего беспокойства на его счет; его сестра в это время находилась в Америке, где она очевидно посвятила себя сцене[78]; Бердслей часто упоминает о ней, строя планы на будущее, когда бы они могли вместе поселиться в доне[79]. — Бердслей пользуется большой популярностью в местах его пребывания; он заключает знакомства — особенно с дамами[80]; «все меня здесь обожают — между прочим», пишет он Смитерсу из Боскома 12 ноября 1896[81].

В письме к Смитерсу от 2 апреля 1897[82] перед обычным «ваш всегда» своей подписи Бердслей ставит слова «Je suis catholique». На время его пребывания в Бёрнмауте падает его переход в католичество — бесспорно наиболее горячо обсуждавшийся факт биографии Бердслея. Надо иметь в виду нетерпимость англичан к «папизму», чтобы понять отчасти те усилия, которые друзья Бердслея считают должными делать для извинения перемены веры художника. В общем — оставляя

---

[77] «Последние письма», LXXXVI.

[78] Там же, XLII, LI, LXIV и мн. др.

[79] Там же LVL — С сестрой, которая по словам Р. Росса, понимала своего брата как редкая сестра, у Бердслея были отношения очень искренне дружеские. На Рождестве 1896 г. он вспоминает рождественский праздник два года тому назад, когда у него и его сестры, Мабель, была «такая восхитительная елка, которую мы украсили всевозможными вещами. Я помню еще, что на ветках висели моих два тома Верлэна и моя очень злостная карикатура на Уистлера» (там же, LVII).

[80] Одна из них, миссис N. N, дочь сэра Г. Т., обещает повезти Бердслея к леди Шелли, у которой хранится коллекция вещей поэта (там же, LII). — Интересным следствием популярности Бердслея является его сообщение об интервью, которому он подвергся для журнала «The Idler» (там же, LVI).

[81] «Письма», 77. Срв. «Последние письма», LIV (от 3 декабря 1896).

[82] «Письма», 131.

в стороне детали — Бердслей изображается или жертвой коварных иезуитов, или собственной слабости, того страха смерти, который «лишил его мужества» и заставил схватиться за религию как за последнюю соломинку утопающего. Следует признать, что оба мнения имеют в себе долю истины. Бердслей был обращен в католичество иезуитом, патером «Б»; но пропаганда католичества в Англии почти всегда находилась исключительно в их руках. М. Ф. Ликиардопуло, особенно настойчиво говоривший об этом[83], указывает, что где бы ни был молодой художник, он всюду встречал ласковых иезуитов, которые медленно, но верно затянули жертву в свои сети; и некоторые немецкие писатели с своей стороны рисуют довольно противный образ анемичного эфеба, малодушно испугавшегося своей судьбы, прибегающего к религии, как к громоотводу[84]. Диковинные аналогии! Для нашего времени, изверившегося во всякой вере, искренняя религиозная потребность деятеля искусств мнится вовсе необъяснимой.

Если мы посмотрим на душевную жизнь Бердслея непредубежденно, то здесь свидетельства его друзей определенно указывают, что у него всегда была сильная религиозная жилка. Если Р. Росс говорит, что «мистицизма у него не было никакого», то здесь он подразумевает ту «мистику» в искусстве, которая слишком часто является извинением каких-либо дефектов в художественном произведении[85]; это в равной степени стоит с «упреком в символизме», от которого чересчур добросовестный апологет хочет также спасти имя Бердслея. А. Симонс однако сообщает об одном факте жизни Бердслея, который в значительной мере противоречит утверждению Р. Росса.... «Он рассказал мне тогда странный

---

[83] «Весы», № 7, 1908; срв. «О. Б.», изд. «Скорпион», стр. 192.

[84] M. Meyerfeld, послесловие к «Последним письмам», «Insel. Verlag», 1910, стр. 151; срв. мнения Симонса.

[85] R. Ross, o. c., стр. 35; «О. Б.», «Скорпион», стр. 19 (перевод не совсем точный). — Срв. там же стр. 7.

сон, или видение, которое он видел ребенком: как он проснулся ночью, при свете луны, и увидел огромное Распятие, с истекающим кровью Христом, — и как оно падало со стены, где в действительности не было и никогда не бывало никакого Распятия»[86]. Бердслей был со своими друзьями вообще очень сдержан в выявлении своих интимных переживаний. Однако в его искусстве он более откровенен, что отчасти он и объяснил сам своей великолепной фразой «я разрешаю себе видеть сны только на бумаге»[87]. К таким документам его душевной биографии можно причислить два рисунка, в 1893 году помещенные в «Pall-Mall Magazine»; оба они очень часто воспроизводились во всевозможных изданиях. Один из этих рисунков озаглавлен «О Несфите, и как он был посвящен в черную магию демоном Асомуэль». Имя несуществующего беса является неологизмом Бердслея, составившего его в обозначение духа бессонницы[88]. Рисунок поразителен; и в нем безусловно есть известное биографическое признание и прозрение его будущего пути, если даже у нас и слишком мало данных на основании одной этой вещи утверждать знакомство Бердслея с «оккультными науками».— Другой рисунок, «Поцелуй Иуды»[89], является, быть может, еще более загадочным. Христа ли изобразил здесь Бердслей? Как бы то ни было, оба рисунка по своей замечательной напряженной серьезности свидетельствуют об очень большом интересе Бердслея к внутренним запросам духа. — Религиозная тема крайне часто просачивается в рисунках его; сначала это обусловлено может быть реквизитом Берн Джонсовой школы; впоследствии в произведениях его зрелой поры тема порой

---

[86] R. Ross, o. c., стр. 35; «О. Б.», «Скорпион», стр. 43.

[87] Там же, стр. 48.

[88] См. A. V. 60, (R. Ross, o. c., стр. 80–1). Воспроизведен «О. Б», «Скорпион», III и др. м.

[89] A. V. 60, II. — Воспроизведено хотя бы «О. Б.», «Скорпион», IV.

окрашена нескрытой ироничностью; потом она вновь приобретает серьезность; и в таком рисунке, как «Поздравительная рождественская карточка»[90], приложенная к первому номеру «The Savoy», ясно видно, что самая художественная эволюция Бердслея, поскольку она касалась проблемы религиозного искусства, влекла его к искусству католическому. Именно здесь только художник мог бы найти его всегда привлекавшую помпу, внешний блеск, изящество старой культуры. Недаром, видя рисунок Прюдона, он с удовольствием отмечает в нем сходство с одной из мадонн Франчиа[91].

Если мы перейдем к обращению Бердслея в католичество, то мы должны были бы отметить, что шаг этот явился в жизни Бердслея неизбежным завершением долгого ряда внутренних переживаний. По всей вероятности, если бы Бердслей был здоров, шага этого он бы не сделал так решительно и быстро; но объяснение этому не только в том, что воля Бердслея была расслаблена чахоткой; его одинокая жизнь 1896–1897 годов должна была направить его к наибольшей интенсивности душевной жизни. Надо обратить внимание и на то, что переход Бердслея в католичество встретил, очевидно, полное сочувствие со стороны его семьи; его мать дарит ему книги Лигуори[92], его сестра впоследствии присутствует рядом с ним при мессе[93]. Его друг Рафалович, в письмах к которому как в зеркале отражается весь ход обращения Бердслея, очевидно, также католик; католикам был соредактор Бердслея по «Желтой книге» Гарланд; еще с одним молодым католическим писателем Бердслей был в хороших отношениях — с Винсентом О'Селливаном. В болезни католицизм принес Бердслею очень большую поддержку; последние минуты художника в

[90] A. V. 146, XVI.

[91] «Последние письма», XXXV.

[92] «Последние письма», LIX.

[93] Там же CXXV. Срв. также XCIV и др. м.

значительной мере были облегчены им; быть может, самая жизнь Бердслея, в которой все уже отчаялись, была продолжена на целый год только благодаря его переходу в католицизм; и за все это друзьям Бердслеева искусства надо бы было быть благодарными иезуитам, «завлекшим в свою сеть» художника. — «Я надеюсь, что вас не слишком жестоко преследуют привидения «коварных иезуитов», пишет Бердслей Смитерсу 3 марта 1897 года[94]; привидения эти и по смерти художника никак не могут дать покоя его критикам. — Обращение рассказывается в письмах к Рафаловичу, падающих на самый конец пребывания Бердслея в Англии; ни на малейшем основании нельзя заключить, что оно было так или иначе вынужденным. Наоборот, важно отметить, что Бердслей сам сознавал те некоторые обязательства, которые возлагает принадлежность к самой строгой церкви христианства. В одном из его писем есть очень важное место, где он говорит о Гейне и о Паскале. «Если Гейне является большим знаком предостережения, то Паскаль — это великий образец для всех художников и мыслителей. Он понимал, что, чтобы сделаться христианином, человек науки должен принести в жертву свои духовные дары решительно так же, как Магдалина пожертвовала своей красотой»[95]. — Такого или иного «цензурного» влияния на творчество Бердслея его обращение не имело; через несколько недель после своего прибытия во Францию Бердслей предлагает Смитерсу «парочку эротических рисунков»[96], и это надо помнить тем, которые католицизмом Бердслея объясняют его предсмертный отказ от «Лисистраты». — «Патер Б. был сегодня у меня, и завтра милое имя «Брат», которое вы мне даете, приобретет более глубокий смысл», пишет Бердслей Рафаловичу 30 марта 1897 года[97]. На

[94] «Письма», 119.

[95] «Последние письма», LXXIII.

[96] «Письма» 143.

[97] «Последние письма», XCII.

следующий день он пишет: «...Сегодня утром я был принят дорогим патером Б. в лоно католической церкви, и исполнил мою первую исповедь, в чем он мне так дружески помог. Мое первое причастие будет в пятницу. Я не был достаточно здоров, чтобы пойти в церковь, поэтому в пятницу мне принесут Св. Дары сюда. Это очень сухой отчет о самом серьезном шаге моей жизни, но вы вполне поймете, что означают эти простые факты. Я не в состоянии написать сегодня длинное письмо». «...Я чувствую себя сейчас таким счастливым» [98]. Принятый в католичество 31 марта, Бердслей 1 апреля 1897 г. снова пишет своему другу: «...Я вполне убежден, что перемена продолжит мне жизнь»... «Патер Б. посетил меня сегодня и принес с собой восхитительные маленькие четки, благословленные святым отцом. Он объяснил мне употребление. Я чувствую себя теперь, дорогой N., как некто, кто стоит в холодный день на пороге дома и не решается долгое время постучаться. Наконец отворяется дверь и вся теплота дружеской гостеприимности изливается на озябшего странника... — Я пишу завтра Мабель, сообщить ей радостную весть. Как счастлива она будет... Вы поистине наш брат... Как я говорил вам, завтра в одиннадцать часов будет мое первое причастие. Думайте тогда обо мне. — Наиболее трудностей мне доставит, я боюсь, еще долгое время произнесение молитв; чтобы оно не было сухим и безразличным. Вы мне поможете, я знаю, молитвой вашей...» [99] — 2-го апреля Бердслей пишет; «Сегодня утром мне принесли сюда Св. Дары. Это был миг глубокой радости и волнения. Я весь отдался ему, всецело чувствам счастья, и даже сознание моей собственной недостойности только, казалось, питало пламя, согревающее и озаряющее мое сердце. — О, как искренно я молился, чтобы это пламя никогда не угасало! — Дорогой N, я понимаю теперь так много из того, что вы

---

[98] «Последние письма», XCIII.
[99] Там же, XCIV.

мне писали и что мне раньше казалось темным. На вечные времена буду я вам неизреченно благодарен за ваши братские заботы о моем духовном развитии...»[100]. 3-го апреля Бердслей, сообщая о своем отъезде в Лондон и за границу, сообщает: «...Патер Б. не крестил меня, так как он удовольствовался тем, что я уже принял Св. Дары по всей форме. Вы знаете, что я имею теперь второе имя, по которому один из святых (тавтология) Винсентов сделается моим патроном. — Есть один Винсент из Lerins, провансальский святой, который и должен быть моим особенным патроном»[101]. — 5-го апреля, накануне отъезда, он сообщает, что купил в Бёрнмаутском католическом книжном магазине «Сад души» (очевидно «Hortulus animae») и маленькое евангелие. Магазин принадлежит «забавной старой француженке, которая живо интересовалась моим обращением»[102]. 6-го апреля он сообщает, что только что попрощался с патером Б. «Он все это время был так дружелюбен и полон любви ко мне, и мне было очень грустно при прощании. Я вам поистине благодарен, что вы доставили мне возможность узнать такого доброго друга»[103]. — Последняя фраза важна; Бердслей, значит, сам — или через Рафаловича — сделал первые шаги к знакомству с принявшим его в католичество священником. — Из иных представителей католической церкви, с которыми был близок Бердслей в это время, можно назвать патера Л., часто упоминаемого в письмах[104], и патера Джона Грея, издателя его «Последних писем», с которым Бердслей был в переписке. Все месяцы перед окончательным Своим шагом Бердслей усердно

---

[100] «Последние письма», XCV.

[101] Там же, XCVI.

[102] Там же XCVIII.

[103] Там же XCIX. «Я был бы вам крайне благодарен за рекомендацию к здешнему иезуитскому патеру», пишет Бердслей еще в октябре 1896 (там же, XL).

[104] Там же, LII и др. м.

занимался чтением католических писателей, к его услугам была иезуитская библиотека и католическая часовня[105].

После краткого пребывания в Лондоне, которое его настроило очень хорошо, Бердслей едет в Париж; его сопровождает доктор П., который был удивлен тем, как хорошо перенес его пациент переезд из Дувра в Калэ[106]. В Париже Бердслей останавливается в отеле Вольтер на Quai Voltaire. Вид из окон, которые выходят на набережную, наполняет его восторгом. Эта нежная зелень на деревьях! — Бердслей рад, как отпущенный на каникулы школьник. Он рад и тому, что рядом с отелем оказалась «прелестная книжная торговля»; Смитерсу он сообщает, что купил книги по искусству, Рафаловичу — о Мольере и итальянской комедии[107]. Его счастье еще усиливается, когда он может сообщить, что пишет письма из кафе. «Шторы спущены; звенит театральный звонок (в антрактах «Théâtre Français», где идет «Скупой» Мольера, кафе очень полно)... и люди кричат о кружках...»[108]. Рафалович был в это время в Париже[109], но должен был скоро уехать. Ему он в письме от 12-го апреля сообщает о посещении церкви (его любимая церковь в Париже — St. Sulpice) и о чтении «Жития Св. Терезы»; Смитерсу он говорит о новых работах[110]. Как раз тогда печаталось маленькое издание «Похищения локона». Он посещает рестораны и с наслаждением сообщает о завтраках и винах. («Truites de Riviére! A!... и Pontet — Canet... земляника!»[111]); Бердслей вообще знал толк в вине[112] — с Рафаловичем его переписка идет о знакомствах;

---

[105] «Последние письма», XXXIX, LIV, LXXII и др. м.

[106] Там же, С.

[107] Там же, CI. «Письма», 134.

[108] «Письма», 135.

[109] «Письма», 136.

[110] Там же, 137, 140 и др. «Последние письма», CII.

[111] «Письма», 138.

[112] Упоминания о напитках довольно часты в более ранних письмах, особенно к Смитерсу. Срв. «Письма» 20, 91; 139 и др.

Бердслей очень рад, что его друг написал о нем Гюисмансу, с которым ему неописуемо хочется познакомиться[113]. Приближается пасха; аббат V., викарий церкви св. Фомы Аквинского, примет исповедь и причастит Бердслея. «Я никогда так не любил Парижа». — Бердслей уверен в своем относительном выздоровлении; осенью он собирается проводить сестру, которая ему пишет довольные письма, в Англию[114]. Однако 25-го апреля ему приходится писать Смитерсу из постели. У него был жестокий припадок кровохарканья; он не верит, что переживет зиму...[115] Его несколько утешают гости, среди которых он называет Рашильд[116]. Madame NN обещала дать ему рекомендательные письма к художникам Роллю и Эннеру и знаменитому историку искусства Эженю Мюнцу; Бердслей очень радуется с ними познакомиться[117]. В мае этого года, как известно, произошел колоссальный пожар на благотворительном базаре, унесший массу жертв. Об этом Бердслей узнал впервые на вечере у Рашильд; его светские планы этим значительно нарушены. — В свободное время Бердслей берет уроки французского языка; его учитель — M. Davray[118]. Октав Юзанн рекомендует Бердслею ехать на зиму в Египет[119]. В Париже Бердслею действительно нельзя оставаться; в том же месяце Бердслей и его мать переезжают в Сен-Жермен en Laye, где «воздух на диво чист и свеж»[120]. Еще раньше его посещает Père Coubé, священник, обещавший ему рекомендацию

---

[113] «Последние письма», CIII.—Как писателя, Бердслей его не любит; там же CLXXIX.

[114] Там же, CIV.

[115] «Письма», 140.

[116] «Последние письма», CV.

[117] Там же, CVI.— Бердслей не знает, что ему делать с его рекомендательными письмами; он спрашивает по этому поводу совета у Рафаловича и сообщает, что поступит по его указанию. Там же, CXI и CXV.

[118] Там же, CVII.

[119] Там же, CVIII.

[120] Там же, CXIII.

к патеру-иезуиту в Сен-Жермене[121]. — Из занятий Бердслея в это время должно отметить его увлечение Калло (о. Джону Грею он посылает репродукцию с св. Себастиана[122] и чтение «1001 ночи» в связи с только что оконченным рисунком к «Али-Бабе»[123].

В Сен-Жермене, где адрес Бердслея — Pavillon Louis XIV, Rue de Pontoise он оставался свыше месяца. Уединение, хорошая погода, лесные прогулки ему, очевидно, принесли долю пользы. Его переписка носит приблизительно тот же характер. В одном из писем к Смитерсу прорывается патетический ужас перед бедностью, грозящей Берслею, если он перестанет работать[124]. Он находится в хороших сношениях с патером Henry, иезуитским священником Сен- Жермена[125]. На ряду с католическими писателями он читает Казанову[126]. В начале июня большую радость ему доставило прибытие его сестры126). Подробно Бердслей сообщает и о своем лечении. Злокачественная опухоль языка заставила его обратиться к очень видному врачу, M-r. Ламарру[127], который внушает Бердслею самое полное доверие. «Он всплеснул от ужаса руками, узнав, что я провел[128] год в Бёрнмауте. Ничто, говорит он, не могло быть хуже для моей болезни». Бердслею нужен горный воздух и юг Фракции[129]. Однако в Сен-Жермене Бердслею становится все хуже; жара сменяется грозами. Рафалович предлагает

---

[121] «Последние письма», CXIV.

[122] Там же, CVII, CIX, CXII.

[123] Там же, CVIII.

[124] «Письма», 143.

[125] «Последние письма», CXVII и др.

[126] «Письма», 142. Бердслей дочитал мемуары («великая и захватывающая вещь») только осенью; «Посл. письма» CLIX.

[127] «Последние письма», CXXIV.

[128] Имя названо в письме к Смитерсу («Письма», 144). В «Последних письмах» он обозначается как д-р Л. Его рекомендовала Бердслею M-me Б. См. «Последния письма», CXIX.

[129] «Письма», CXXII.

Бердслею съездить на берег моря[130]. Парижские врачи, которых мать Берслея привлекла к консультации, тоже советуют перемену климата[131]. После короткой остановки в Париже Бердслей едет в Дьепп, который раньше был ему так хорошо известен. Здесь его жизнь очень регулярна; он встает в половине девятого и завтракает в кафе; утренний воздух для него новое и приятное удовольствие. Послеобеденное время Бердслей проводит дома, он читает, пишет и отдыхает[132]. Его здоровье, если не улучшилось, то и не ухудшилось; в связи с этим мать Бердслея в августе 1897 г. поехала в Англию; его сестра в это время с успехом выступала на лондонской сцене[133]. Его мать впрочем снова вернулась. В Дьеппе Бердслей ведет очень тихую жизнь. Его духовник из Сен-Жермена дал ему рекомендацию к нескольким представителям дьеппского духовенства; но он все же скучает о «дорогом père Henry»[134]. Его лечит д-р П., который раньше заботился о нем во время его переездки во Францию; здоровье Бердслея настолько восстановилось, что он строит планы о том, чтобы всю зиму провести в Париже[135]. Очень любопытное место есть в письме к Смитерсу, которое не датировано, но, очевидно, относится к июлю 1897 г. — «Я прочел в газетах, что Стед учредил агентство для усыновления детей. Правда ли это? Если да, то я хочу непременно взять на воспитание хорошенькую девочку, которая одновременно утолила бы и мои чувства материнской нежности, и мои воспитательные

[130] «Письма», CXXXV.

[131] Там же, CXXXVI. Бердслею рекомендовали поехать в Трувиль, но этого он боялся по каким-то причинам.

[132] Там же, CXXXIX. В Дьеппе Бердслей переменил три адреса. Его последний — «Hotel des étrangers».

[133] Там же, CXLII, и следующие.

[134] Там же, CXLI, CXLIII.

[135] Там же CLIII, CLIV и др. — Париж советовал Бердслею на зиму и д-р V., лечивший его в Дьеппе до прибытия д-ра П.

инстинкты. — Это совершенно серьезно»[136]. Работает Бердслей сравнительно мало, несмотря на то, что, очевидно, очень этого хочет. «Среди неприятностей, зубной боли и желудочного расстройства» он заканчивает рисунок «Пещеры сплина» (для «Похищения локона»?). К этому времени относятся несколько рисунков обложек и работы серии «M-lle de Maupin», которую он начал раньше[137]; в значительном большинстве этих рисунков он вырабатывает совсем новый стиль и изменяет перу для карандаша. В сентябре он переезжает в Париж, неохотно покинув Дьепп, и останавливается в Hotel Foyot на Rue Tournon. Его лечит д-р V.; несмотря на прогресс Бердслеевой болезни излечение еще возможно[138]. Очень любопытное мнение относительно католицизма встречается в одном из первых писем Бердслея из Парижа к Рафаловичу. «Я едва могу думать о тонком льде, по которому я скользил с 31-го марта — диковинный бег на коньках»[139]. Однако он остается верен своим католическим друзьям, из которых особенно О'Сёлливан был ему близок в это время. С глубоким сожалением узнает Бердслей о смерти патера Henry, его бывшего духовника в Сен-Жермене. «Это был такой хороший человек, почти святой»[140]. Бердслей изучает искусства, собирается в Лувр[141]; уже здесь он занимается планом, которому было суждено стать последней его работой: иллюстрированием «Вольпоне». Любопытно, что как раньше он изучал карьеру Наполеона, так теперь он интересуется Петром

---

[136] «Письма», 150.

[137] Сюда принадлежит рисунок в обложке книги О'Сёлливана «Дом греха» (A. V.. 160), о котором пишет Бердслей 29 июля и 13 августа («Письма», 152 и 154). Акварели к M-lle de Maupin занимают Бердслея еще в ноябре 1897 г. («Письма», 163). — Первые упоминания об этой серии встречаются в февральских письмах этого года (там же, 108, 110 и др.).

[138] «Последние письма», CLVII

[139] Там же, CLV.

[140] Там же, CLXVI.

[141] Там же, CLXII.

Великим[142]. Однако его здоровье все хуже. Он чувствует себя безгранично подавленным и несчастным[143]. В ноябре он переезжает в Ментону, этот «рай чахоточных» — последний этап его невеселого земного странствия.

Дорога была для него крайне мучительна[144]. Однако в Ментоне — он остановился в Hôtel Cosmopolitain — он вновь чувствует, «что обязательно должен выздороветь». Он встретил здесь очевидно приятное для себя общество; его поражает, что он, по-видимому, единственный больной среди всех этих дышащих здоровьем людей[145]. В письме от 11 января 1898 года Бердслей сообщает Рафаловичу, что познакомился в Ментоне с одним знаменитым египтологом, «который выглядит как мумия, выглядит так уже четырнадцать лет, гораздо более болен, чем я, и все же живет и чувствует себя превосходно. Мое настроение очень поднялось с тех пор, как я с ним познакомился»[146]. Его, конечно, посещают священники; он упоминает аббата Луццани и аббата Оркманса. Бердслей вспоминает прошлое; он читает блаженного Августина и Лигуори[147], черпая в чтении единственно возможное утешение; его работы сводятся к иллюстрированию Вольпоне. Рождество этой зимы и новый 1898 год были им встречены грустно. Бердслей очень устал. «Для странника

---

[142] «Последние письма», CLIX.

[143] «Письма» 162. Настроения Бердслея крайне легко меняются. «Передо мной, вероятно, не только несколько лет жизни, но может быть целая жизнь» («Посл. письма» CLVIII). «Я порою выгляжу совсем здоровым. Всем бросается в глаза улучшение моего здоровья. Но я страшно нервен» (там же, CLXIII). «Если теперь не наступит улучшения, то быстро будет конец» (там же, CLXVI).

[144] Там же, CLXVII, «Письма», 166.

[145] «Посл. письма», CLXX.

[146] Там же, CLXXIV.

[147] Там же, CLXIX, CLXXX; кроме них — книги по искусству; очень интересна его просьба прислать ему какую-нибудь иллюстрированную книгу по алхимии («Письма», 174).

усталость, это — добрый ангел, напоминающий о конце путешествия»...[148] В феврале 1898 года он снова принужден лечь в постель. Его настроение крайне подавлено. «Все это было таким страшным разочарованием для меня», пишет он 21 февраля Рафаловичу [149]. Мать Бердслея также страдает (зубная боль). — Последнее опубликованное письмо Бердслея является жутким и патетическим вскриком, свидетельствующим об одном из последних припадков — когда перед умирающим встали все привидения его минувшей жизни. Это письмо к Смитерсу очень хорошо известно. «Иисус наш Господь и Судья. — Дорогой друг, умоляю вас уничтожить все экземпляры Лисистраты и дурных рисунков. Покажите это Поллиту и заставьте его сделать то же. Ради всего, что свято — все непристойные рисунки» — и после подписи строка, в самом почерке которой — все усилие и вся поспешность уже сосчитанных минут — «В моей предсмертной агонии»[150].

Это письмо не датировано, но устанавливается на 7-е марта 1898. Это был, конечно, припадок; пользоваться письмом как оружием против католицизма можно только с известной осторожностью. Мы видели, что религиозные убеждения Бердслея ни в чем не связали свободного лета его творческой фантазии. Это, очевидно, понимали и его друзья, не последовавшие желанию Бердслея. — Он не умер в этом настроении; датой его смерти огромным большинством источников[151] указывается 16-е марта 1898 года. Однако Р. Росс[152]

---

[148] «Посл. письма», CLXXVII.

[149] Там же, CLXXIX. — «Я сегодня ненадолго встал, но это невеселая шутка», пишет он 22 февраля Смитерсу («Письма», 179).

[150] «Письма», 160. — На странице 181 здесь приведено факсимиле, заимствованное отсюда и в «О. Б.», «Скорпион», стр. 152

[151] Наиболее важно свидетельство сестры Бердслея. Из остальных эту дату называют Лэн, Марилье, Страндж и др.

[152] R. Ross, o. c., стр. 27; «О. Б.», «Скорпион», стр. 12.

дает другую. «23 марта 1898 года он приобщился Св. Таин; и 25-го, в полном примирении, в присутствии его матери и сестры, которой он поручил вести любви и симпатии к многочисленным его друзьям, Обри Бердслей скончался.» — Дата Р. Росса кажется более достоверной; и друзьям Бердслеева творчества было бы утешительнее представлять себе смерть художника в светлый день весеннего праздника Благовещения.

Ему было 25 лет, когда он умер. Его личность должна была быть чарующей. Остроумный и блестящий в мыслях; способный на самую теплую привязанность и щедрость к своим друзьям, лишенный какого бы то ни было тщеславного карьеризма и сохранивший вместе с тем до конца несколько задорную детскую наивность, Обри Винсент Бердслей, умерший как верный сын католической церкви, но «anima naturaliter pagana»[153], является поистине не только вождем своего искусства в свое время, но и одним из самых обаятельных представителей вчерашнего дня нашей современности.

---

[153] Выражение А. Симонса. См. там же, стр. 46.

Искусство Бердслея

Когда говорят об искусстве Обри Бердслея, то разумеют под этим обычно его технику. Так, сюда относится очень интересная оценка Бердслея у С. К. Маковского[154] и у сестры художника, Мабель Бильби-Райт[155]. Один из увлекательнейших критиков Бердслея, Н. Н. Евреинов[156], именно в технике ищет единого объяснения всем тайнам нашего мастера; «порочность» и «греховность» Бердслеевой графики родилась из самого «как» этого искусства; парадоксальность мнения этого вела бы к убеждению, что всякая графика всегда порочна и греховна. Не ближе к истине и то мнение, что к своей технике Бердслей пришел в силу своей художественной греховности; порочность его образов требовала графического выражения потому, что отвлеченное искусство черного и белого терпеливее всех иных. Все эти спекуляции сводятся к подмене художественной ценности рисунков Бердслея их техническими достоинствами с одной стороны, и переоценке сюжетов их с другой; поистине — Сцилла и Харибда всяческого художественного изыскания.

Что техника Бердслеевых рисунков привлекает к себе такое внимание, вовсе не является странным. Она действительно прежде всего бросается в глаза по своей необычности, индивидуальности, непогрешимости. Подчеркивание момента технического совершенства какого бы то ни было художника есть, конечно, совершенно законное явление. Еще Рёскин справедливо указывает, что великие мастера всегда заслуженно горды своим техническим умением; приуменьшение этого умения имеет смысл только тогда, когда к нему вообще

---

154 Сергей Маковский «Страницы художественной критики», кн. I — Спб. «Пантеон», 1909, стр. 163 и сл.

155 «Beardsley» в «Allgemeines Künstlerlexikon» Thieme Becker, т. III (1909), стр. III.

156 Евреинов «Б.», стр. 33 и сл.

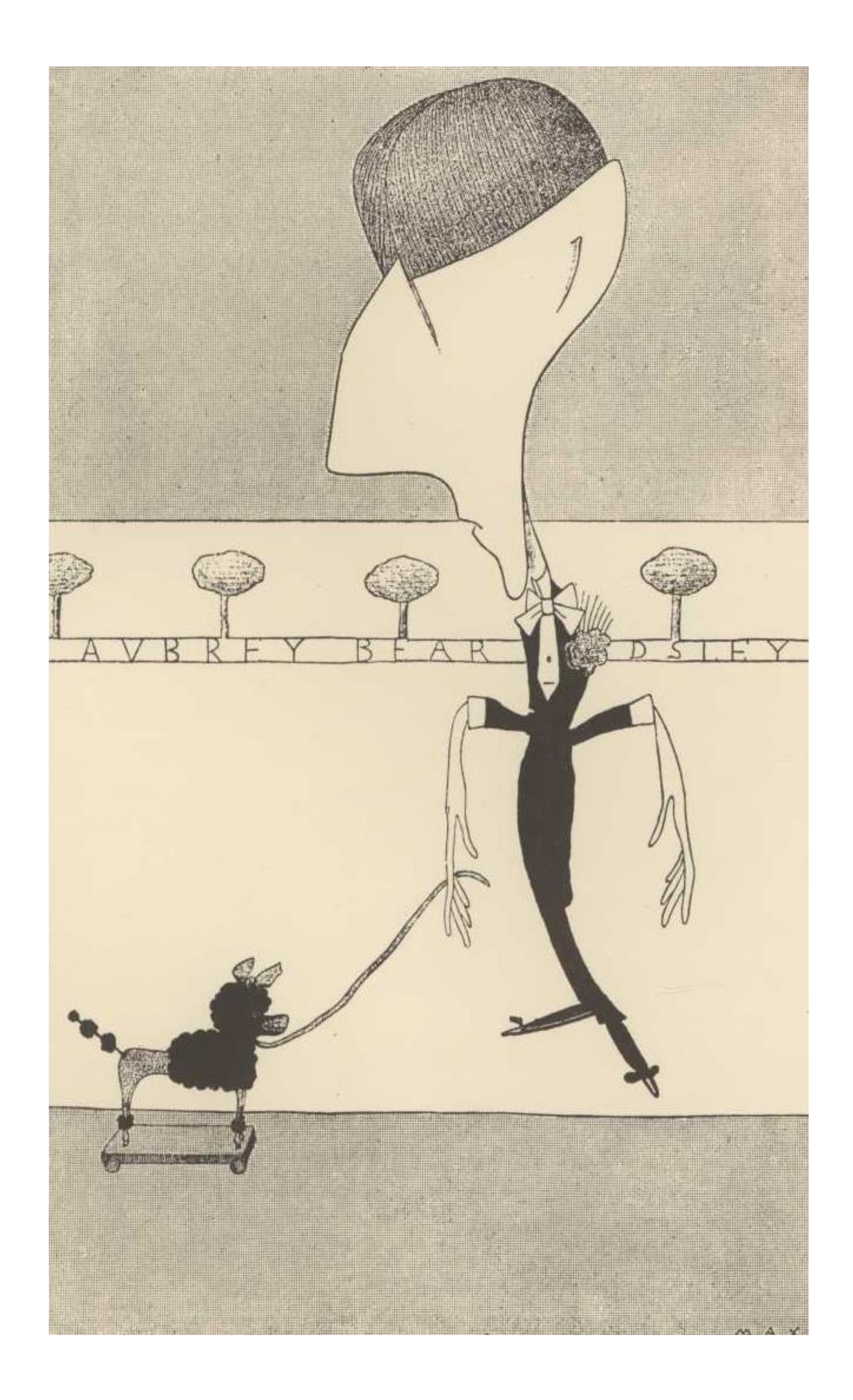
сводится все искусство. Техническое совершенство часто является необходимым условием признания произведения искусства великим; но еще чаще за техническим совершенством не следует такого признания. Всякая техника должна быть оправдана. Между техникой и тем, что в произведении искусства называется его формой, еще нет полного совпадения. — И, однако, исследование техники крайне важно; ибо оно именно и является объективным моментом всякого описания. Обращая внимание на Бердслееву технику, его исследователи делали первый шаг к объективной оценке его искусства.

При восприятии искусства первый момент всегда субъективен; прежде чем подумать о ценности данного художественного произведения, мы отдаем себе отчет в том, нравится ли оно нам. Этот момент, суждение вкуса, есть необходимая психологическая предпосылка всяческой эстетики; суждение о красоте, — о прекрасном, которое так долго было центральным во всех эстетических системах, в конце концов всецело оставалось в области психологии. Признавать право на существование дисциплины, которая основана на таком суждении вкуса — художественной критики — значило бы ломиться в открытую дверь. Иной вопрос, исчерпывается ли изучение искусства одной только психологией его восприятия; вслед за суждением вкуса неизбежно встает вопрос об объективной ценности художественного произведения, и сознание ценности этой вовсе не всегда совпадает и не должно совпадать с ощущением «нравится» или нет данное создание искусства. Именно в недостаточно четком разделении этих двух моментов — суждения вкуса и сознания ценности — и коренилась главная болезнь науки об искусстве. Если с одной стороны глубоко неправильно заключать о ценности художественного произведения, потому что оно нам понравилось (как это слишком часто бывает) и наоборот, отрицать ценность его на том основании, что оно «не произвело впечатления», или «не понравилось», то с другой столь же неправомерно требовать, чтобы нам нравилось всякое

произведение искусства, в объективной ценности которого мы убеждены. Соображения эти особенно существенны при обследовании современного искусства; именно по отношению к искусству наших дней мы склонны ограничиваться только одним суждением вкуса; культивируя психологию «нравится» и «не нравится», именно здесь мы слишком часто забываем о логике искусства, которая апеллирует не ко вкусу, а к суждению о ценности. Наука об искусстве — искусствознание — стремится не порицать, не хвалить, а понимать[157]; и тем самым она отграничивается от художественной критики, которая быть может обязана не быть бесстрастной если она хочет сыграть свою роль в общем прогрессе искусств.

Искусство Обри Бердслея было почти исключительно в руках именно художественной критики, поскольку оно не было предметом эстетических спекуляций, которые обычно носили крайне субъективный характер. Тем труднее — и тем необходимее — наметить здесь несколько вех объективной его оценки. Нельзя же — как это и делалось — сводить всю роль Бердслея к «моде», к той craze», которая по предсказаниям иных английских критиков умирала каждый год — и однако не умерла и доныне. Но тем труднее решить проблему эту в силу того, что Бердслей все же наш современник, если и деятель нашего «вчера»; мы смотрим на мир в значительной мере еще его глазами; и этот факт, который, казалось бы, должен облегчить понимание его искусства, скорее способен его затемнить; ибо история искусств полна примеров неправильных и несправедливых оценок, падавших на долю художников со стороны их современников. С известной точки зрения можно даже утверждать, что для того, чтобы искусство какого бы то ни было мастера было должным образом оценено, оно должно окончательно отмереть.

157 Слова Карла Юсти в «Michelangelo».


AVBREY BEAR DSLEY
MAX

Вопрос ставится, следовательно, о том, есть ли в творчестве Бердслея такой элемент, который объективно мог бы быть признан имеющим ценность для общего течения искусства. За что включаем мы имя Бердслея в пантеон истории? Здесь сразу уже ясно, что все индивидуальные черты его искусства — как сюжеты его рисунков, и техника его — отступают на задний план перед обще художественной проблемой его деятельности. Но как раз здесь ответ легче и проще всего; значение Бердслея ярче всего бросается в глаза; ибо, произнося имя Бердслея, мы говорим о зачинателе новой графики.

Самостоятельность графики на ряду с иными изобразительными искусствами была понята, в сущности, очень недавно. Ее обычно отожествляют с живописью, или отводят ей даже подчиненное по отношению к живописи положение[158]. В конце концов, может быть лишь будущее окончательно поймет, что графика обладает задачами, только ей присущими; что между живописными и графическими достижениями лежит пропасть. Это задача будущего, ибо графика есть искусство самое молодое из изобразительных; здесь уже сразу выясняется намек на историческую роль Бердслея.

Общий ход развития искусств шел к распадению, детализации, специализации отдельных художественных проблем. Живопись и скульптура вначале были слиты; эмансипация живописи от пластики есть первое большое завоевание нового времени, как более раннее видело эмансипацию скульптуры от архитектуры. Еще более новое время увидело эмансипацию графики от живописи; если освободившаяся от скульптуры живопись выявила в более чистом виде проблему красочной

---

[158] Здесь очень существенно упомянуть имя Макса Клингера, в брошюре своей «Malerei und Zeichnung» (2 изд. Lpzg. 1895), впервые утвердившего значение графики (он ее называет более практически «Griffelkunst») рядом с чистой живописью.— «Очень важно изложение графических проблем в книге W. Waetzoldt «Einführung in die bildenden Künste», стр. 259–309 (Lpzg., 1912).

видимости в противоположность проблеме пластической формы, то освободившаяся от живописи графика идет дальше за красочную видимость: графика есть искусство абстракции, того, чего нет в мире, продукт логического отвлечения тех или иных сторон явления. В зависимости от этого находится и деление графики на столь несхожие в частном разветвления, объединенные единой этой волей к абстракции; если графика из всей сложности явления обращает внимание только на игру света и тени, то она дает искусство гравюры (офорт; аналогично — фотография); после абстракции света и тени может быть дано отвлечение контраста, куда относится искусство которое мы и называем по преимуществу blanc et noir; его не должно смешивать с первом видом графики, ибо оно является шагом дальше за абстракцией света и тени, и приближает к последнему виду графики, отвлечению контура или линии вообще, которое мы должны признать графикой par excellence, и последнее завершение которого мы будем иметь конечно в орнаменте, где линия становится уже самоцелью. Графика светотени, графика контраста и графика линии являются тремя ступенями, в которых каждый раз проявляется совершенно особая художественная воля.

Несколько иначе те же положения выявляются в книге Уольтера Крэна, «Линия и форма»[159], которая вообще является лучшим из всего, что было написано о проблемах графики; но когда Крэн говорит о трех методах изображения рельефа, то и ему приходится констатировать рисунок контура, контраста и моделировки — т. е. свето-тени. Техническая сторона вопроса, здесь, в конце концов, несущественна. Гравюра является наиболее типичным видом графики света и тени; но у величайшего офортиста всех времен, у Рембрандта, есть сколько угодно примеров, когда его игла действует почти

---

[159] W. Crane «Line and Form», Lond., 1900. — Есть немецкий перевод. Lpzg., 1901. — Здесь особо важна гл. VII.

исключительно линейным рисунком. Другие виды гравюры определенно относятся к иным видам графики; особенно это ярко в гравюре на дереве (ксилография), в которой именно и достижимы высшие эффекты контраста и чистой линии. Если мы даже будем иметь в виду непосредственную графику — рисунок — то и здесь разновидностей окажется слишком много. Уольтер Крэн, сам великолепный рисовальщик, очень верно в начале своей книги указывает на три метода линейного рисования прогрессивный (сводящийся к моделировке), каллиграфический и «пробующий»; с последним, который представляет рисуемый предмет как бы состоящим из ряда простых фигур — овалов или квадратов — нам считаться не придется. Под «каллиграфическим» методом У. Крэн понимает рисунок, который в действительности видит преимущественно ее непосредственные очертания, сводя их к простейшему линейному узору. Японский непосредственный рисунок кистью сводится именно к этому методу, что вполне сознается и самими мастерами какемоно.

Как бы то ни было, в графике выявляются две задачи, которые, продолжая мысли У. Крэна, мы можем обозначить как «описательную» и орнаментальную. Графика, как и всякое иное искусство, может преследовать задачи чисто-изобразительные, отображая средствами ей присущими мировую разнообразность. Но как в живописи есть помимо всего прочего радость красок — так в графике есть ей присущая радость пятен, контрастов — и конечно, прежде всего, — радость линии. С этой точки зрения весь комплекс графики можно рассматривать как сложное целое, из которого будущему предстоит еще выделить графику ее наиболее чистого вида; «графическая» (здесь терминология У. Крэна не особенно удачна) цель, т. е. стремление линией, контрастом, светотенью передать действительность, противополагается цели декоративной — т. е. стремлению сделать из действительности этой последний вывод, добиться последнего

упрощения или высшей сложности, превратить видимость в орнаментальный арабеск[160].

Все сказанное вполне относится к искусству Бердслея в его общем устремлении. Как бы мы ни относились к нему в деталях, каково бы ни было наше о нем суждение вкуса, его объективная роль вне всяких покушений; потому что именно его искусство знаменует собой первое и сознательное выявление самодовлеющей графики; исторически он в самый тот момент, когда импрессионизм достиг, как кажется, пределов чистой живописи, объявляет свою независимость от живописных задач; действительность вся претворена в игру черного и белого, пятен и линий; Бердслей больше, чем кто бы то ни было в истории искусства, имеет право претендовать на имя самого совершенного представителя графики, какого только мы знаем. Границы, графике поставленные, ее особенности и требования находят в его творчестве наиболее яркие примеры. Когда Джон Лэн говорит о Бердслее, что он «двинул искусство черного и белого дальше чем кто бы то ни было со времени Альбрехта Дюрера»[161], то в словах этих не слишком много преувеличения.

Кроме общих задач и целей, о которых мы говорили выше, в графике есть ее специальные задания, определяемые именно тем, что отличает графику от иных изобразительных искусств. Графика подчинена совершенно особым условиям восприятия и изучения. Ее материальный результат порой совершенно противоположен тому, который достигается хотя бы живописью. Искусство красок стремится к той или иной иллюзии; графика в ее чистом виде выявляет отрешение от действительности в пользу чисто абстрактного образа. Картина,

---

[160] Там же, гл. VIII. — Интересно, что когда Крэн дает рисунок в пример «декоративного» отношения к графике, то изображенная им дама почти абсолютно совпадает по самой манере изображения с «Мисс Эллен Терри» Бердслея.

[161] Предисловие к «Under the Hill»; также проспект «Aubrey Beardsley and the Yellow Book», Lond. 1903, стр. 10.

висящая на стене, творит свое пространство, отделенное рамой от обычного; рисунок, являясь предметом не созерцания, а рассматривания, в конце концов никакого пространства не дает[162]. Все это имеет большое значение при оценке творчества Бердслея. Требования плоскости, которые в живописи могут порой отступать на задний план, именно в графике особенно тираничны. Графика с некоторой точки зрения самое легкое и самое трудное из всех искусств; на высших ее вершинах, когда линия достигает своей непогрешимости, графика достигает упрощенности, которая тем самым есть величайшая сложность. Когда одной чертой передается форма, когда две-три точки выявляют округлость, эта черта и эти точки должны быть избраны безукоризненно точно.

Очень важно следствие, которое проистекает из самой абстракции художественных методов графики. Графика есть наиболее символичное из изобразительных искусств, потому что дальше всех стоит от мира конкретных вещей. Но именно в силу этого ей дана — потенциально — высшая возможность творчества. Графика берет от мира его «minimum»; но благодаря этому график становится творцом собственного мира. Каллиграфический метод чистой графики, в конце концов, является сознательным отказом от «рисования с натуры»; всякий художник должен хорошо рисовать — но далеко не всякий способен быть графиком. Графика предполагает совершенно особый строй души художника и совсем своеобычное строение его глаза.

Именно это и делает ее в специальности искусством фантастического; с другой стороны, именно эта воля к созданию особого мира и выдвигает из всех специальных тем графики на первый план одну, исследование которой до сих пор дало еще очень мало. Мы говорим о проблеме иллюстративного искусства, в области которого работали все лучшие предста-

---

[162] Об этом лучше всего Waetzoldt o. c., стр. 284 сл.

вители графики, начиная с Дюрера; которое обычно устраняется из пределов художественного обсуждения, или же оценивается отрицательно на основании иных теоретических предпосылок. Эстетика объединяет под термином «иллюстрации» все, что выходит, по ее мнению, за границы чистого искусства[163]; неоднократно указание на иллюстративность данного художественного создания есть высший упрек, который только мыслим в устах говорящего; наконец, лица, которые принимают иллюстрацию как самостоятельное разветвление графики, слишком часто склонны приписывать ей исключительно роль декоративного украшения книги[164].

Под иллюстративным искусством мы понимаем такое искусство, которое относится к данным иного искусства так, как это иное искусство относится к действительности. Только такое общее определение способно выяснить все возможные трудности и мнимые противоречия в крайне сложном и многообразном комплексе иллюстраций. С этой точки зрения ясно, например, что виньетки, заставки, концовки, инициалы, рисунки обложек, все, что относится к украшению книги, столь же мало имеет отношения к проблемам иллюстративного искусства, как, напр., театральный занавес к исполняемой на сцене трагедии. Лица, которые отожествляют книжные украшения с иллюстрацией (как напр. С. К. Маковский)[165], приводят в оправдание этого отожествления кроме обычных упреков в нехудожественном подходе, еще

---

163 Сюда относится употребление слова «Иллюстрация» у Гаманна («Эстетика», М. 1913, стр. 2 сл.).

164 Waetzoldt, o. c. говорит о «Сопровождении формы книги» и о «сопровождении содержания». — Его взгляды на иллюстрацию — одни из наиболее важных. — Интересная постановка проблемы — в статье Н. Э. Радлова: «Современная русская графика и рисунок», «Аполлон», 1913, №№ 6 и 7; особо — № 7, стр. 8.. (Есть отдельный выпуск статьи.)

165 «Об иллюстрациях Бердслея», в издании «Саломеи» О. Уайльда, Спб., «Пантеон», 1908, стр. 125 и сл.

соображение, что образы иллюстрируемого — для простоты допустим, поэтического — искусства вообще не могут быть повторены иным искусством. Что натуралистическая эстетика, господствовавшая до самого последнего времени, должна была к иллюстрации отнестись отрицательно, это очень понятно. Иллюстративное искусство утверждает равноправность чужого искусства рядом с природой в качестве источника художественного вдохновения. Данные действительности проходят для иллюстративного искусства сквозь промежуточную стадию — пересоздания в иллюстрируемом произведении. Для иллюстратора все больший смысл приобретает чтение. Он обязан быть хорошим читателем, быть может, прежде, чем быть хорошим рисовальщиком. Его темперамент и калибр его дарования отразятся на характере иллюстрации именно как черпающее непосредственно из природы искусство преломлялось в темпераменте творца иллюстрируемого произведения.

От этого и зависит удачность иллюстрации. Иллюстрация может быть импрессионистичной, когда она в книге увидит лишь внешнюю игру красок; терминология эта вовсе не означает, что данная иллюстрация обязательно должна быть нарисована импрессионистически. Наоборот, очень часто сюда относятся как раз такие иллюстрации, которые хотят быть очень натуралистичными. Иллюстрация тогда реалистична, когда она принимает данные иллюстрируемого произведения как реально существующий факт, а не тогда, когда она пользуется внешними средствами реалистического искусства. С этого момента только иллюстрация и будет иллюстрацией в точном смысле этого слова. Она может быть названа идеалистичной, когда, отвлекаясь от сообщаемых в иллюстрируемом произведении фактов, она хочет иметь дело только с заключенной за ними идеей, мыслью, общей тенденцией. Именно здесь иллюстрация может дать особенно много. Словесный образ порой неполон и нечеток без иллюстрационного дополнения; иные иллюстрации (Боттичелли к

Данте, Дюрер к Апокалипсису, Флаксман к Гомеру, Бердслей к Эдгару По) действуют как откровения[166].

Приведенные соображения, в конце концов с достаточной отчетливостью определяют место Бердслея в истории нового искусства. В общем Бердслея мы ценим, как совершенного представителя графики; в области самой графики его роль в значительной мере определена его отношением к иллюстрации. Один очень умный писатель по вопросам искусства не даром утверждает, что центральная идея Бердслеева рисунка — это «выделение книжной графики из искусства рисунка»[167]. Напрасно только несколько дальше писатель этот изображает Бердслея только как связующее звено между нами и японским искусством. Исследуя творчество Обри Бердслея в его конкретном, нам неоднократно придется иметь дело с перекрещивающимися в нем влияниями; но одно положение можно выдвинуть уже теперь: графика есть искусство новое, и наиболее из всех современное; Обри Бердслей войдет в историю искусства не только как совершенный график, но и как представитель своего времени, наиболее отчетливо почувствовавший и наиболее ярко выразивший стоявшую перед искусством на очереди художественную проблему.

Художественная биография Бердслея показывает нам его творчество под всевозможными, крайне разнородными, и часто исключающими друг друга на первый взгляд влияниями. Его искусство есть в высшей степени сложный конгломерат,

---

[166] Эстетика иллюстрации долго еще будет камнем преткновения для искусствознания. Клингер, сам давший целый ряд заслуженно прославленных иллюстраций, относится к проблеме по-видимому отрицательно (о. с., стр. 12 и др.). — Р. Росс («О. Б.», «Скорпион», стр. 17–19) старается снять с искусства Бердслея обвинение в «иллюстративности» как и обвинение в символизме. — Книга, очень важная для всех, которые так или иначе заинтересуются проблемой иллюстрации. — W. Worringer «Die altdeutsche Buchillustration», Münch., 1912.

[167] Н. Э. Радлов, о. с., № 6, стр. 15.

несмотря на его замечательное единство. Бердслей, казавшийся своим современникам таким новатором и анархистом, в сущности, является сознательным и очень ярким эклектиком; подобно художникам типа Рафаэля, он великолепно умел пользоваться уже добытыми завоеваниями искусства; он неподражаем в самом сопоставлении и переработке заимствованных мотивов. Он академик, если это слово понимать как замену жизненной действительности изучением прошлого; он «ретроспективный мечтатель», и в живописи параллельное ему явление — это конечно чудное искусство Гюстава Моро, умершего в один год с Бердслеем; — и все же, всегда и всюду, он хранит свой собственный лик под всеми масками, какие только ни выбирала ему причудливая фантазия. Только для того, чтобы увидеть этот прячущийся лик надо иметь много терпения, и надо хорошо знать искусство маскарадов[168].

Первым влиянием, которое испытал юноша Бердслей, впервые вставший на свои ноги, было обаяние прерафаелитского искусства. Все, что было перед этим — вроде его изучения рисунков Кэт Гринавэй — не оставило в конце концов большого следа на его творчестве.

Каждая школа имеет право на свою эстетику. Прерафаелиты в конце концов исполнили свою роль, внеся в историю искусства особую красоту, подчеркнув новый, до-классический, тип красоты в качестве протеста против общепринятой эстетики. Прерафаелитизм есть явление того же порядка, что романтическое увлечение готикой в первой половине 19 века. Одно нельзя все же забывать; прерафаелитизм не есть стиль, потому что стиль рождается только из совершенно своеобычного миропонимания; прерафаелитизм был основан ни на чем более прочном, чем вкус (пусть очень изысканный) и симпатии.

---

[168] Лучшее об этом диковинном синтезе написано С. К. Маковским («Страницы художественной критики», стр. 154–5, 165–7). Эта статья, которая намеренно не хочет быть объективной, все же крайне интересна.

Надо иметь в виду еще и то, что прерафаелиты остались до конца очень национальной школой; их идеал — это все же кватроченто на английский лад. Их влияние на Бердслея апеллировало к тому, что было у молодого художника общим с его страной и с его сверстниками. Дань, заплаченная Бердслеем прерафаелитизму, в значительной мере не была делом его свободного выбора.

Непосредственное воздействие на искусство Бердслея оказал Берн-Джонс, как своими картинами, так и личными отзывами. Конечно, прерафаелитское влияние этим не ограничилось. Имя Данте Габриеля Россетти сразу выдвигается на первый план, чуть только мы говорим о прерафаелитизме; влияние Россетти на Бердслея несомненно присутствует, но более неуловимо. С. К. Маковский проводит любопытную параллель между Россетти, Берн-Джонсом и Бердслеем[169]; по схеме его Бердслей и Берн Джонс одинаково восходят к Россетти, один дополняя другого, каждый взяв у Россетти что-либо одно. Искусство Россетти действительно не было исчерпано до конца Берн-Джонсом; женщины Россетти, с их слишком чувственным ртом и слишком большими глазами дали Берн-Джонсу, по метафоре С. К. Маковского, только свои глаза, оставив свои губы вместе со всей своей потенциально скрытой плотоядностью на долю Бердслея. Эта схема быть может слишком легка, чтобы быть убедительной. В рисунках Бердслея есть несколько ранних, которые непосредственно восходят к Россетти. Сюда относятся такие листы, как «Francesca di Rimini»[170], «Hail Mary»[171] и «Данте в изгнании[172]; самая тема о Данте достаточно указывает на

---

[169] «Страницы художественной критики», стр. 156–8.

[170] E. W[2], 15, A. V. 14.

[171] E. W.[2], 18, A. V. 18.

[172] E. W.[2], 16, A. V. 16. Этот рисунок интересен и тем, что самая манера писать текст стихотворения к иллюстрации определенно восходит к Россетти, который так иллюстрировал свои сонеты. — Список рисунков Бердслея, выдающих его влияние, можно было бы легко увеличить.

Россетти в качестве вдохновителя этих рисунков. Однако в этих листах — которые относятся к 1891 году — нет ничего, чтобы позволило подтвердить схему С. К. Маковского. Наоборот: Бердслей у Россетти берет тоже, что и Берн-Джонс. Некоторая порочная ядовитость более поздних женских типов Бердслея родилась у него во всяком случае помимо непосредственного воздействия со стороны Россетти. Интересно, что рисунки этого времени отмечают еще иное влияние: Уильяма Блэка, имя которого Валланс называет как раз по поводу «Данта в изгнании» [173]). — Что касается Берн-Джонсовых мотивов, то их в творчестве Бердслея крайне много. Помимо всех иллюстраций к «Королю Артуру» сюда следует отнести такие хорошо известные рисунки как «Персей[174] и «Процессия Жанны д'Арк»[175], где прерафаелитские мотивы совпадают с более непосредственным влиянием Мантеньи, который, как известно, был и для Берн-Джонса одним из любимейших образцов. Бердслей скоро перерос прерафаелитизм; но в начале 90-х годов он был всецело под его обаянием. У Берн-Джонса он заимствовал целые фигуры, жесты, лица и сюжеты. Идеал прерафаелитской красоты был Бердслеем усвоен достаточно хорошо. Валланс[176] рассказывает о любопытной судьбе одного рисунка Бердслея, относящегося к 1892 году. Это была иллюстрация к «Колдунье Сидонии» Мейнгольда — роману, который пользовался всеобщей любовью прерафаелитского круга. Уильям Моррис, которому Бердслей показал свой рисунок, нашел, что лицо Сидонии недостаточно красиво; Бердслей, который в то время очень тщательно прислушивался к подобного рода отзывам, попробовал изменить прическу своей героини. Результат оказался столь мало удовлетворительным, что Бердслей уничто-

---

[173] R. Ross, «Aubrey Beardsley», Lond., 1909, стр. 67.

[174] E. W.^{2}, 27, A. V. 29; E. W.^{2}, 29, A. V. 32.

[175] E. W.^{2}, 30, A. V. 33.

[176] R. Ross, o. c., стр. 71 (№ 40).

жил свой рисунок. — История достаточно характерная как для отношения прерафаелитов к Бердслею (Моррис по свидетельству Росса остался недовольным тем, что Бердслей подражал ему в своих рисунках к «Королю Артуру»[177], так и для самого хода Бердслеева творчества.

Прерафаелитизм оказал влияние почти исключительно лишь на типы Бердслеевых героев. И то иные фигуры на рисунках Бердслея мнятся откровенной карикатурой их прерафаелитского образца. Красота женщин Берн-Джонса была слишком безукоризненной для мятежного вкуса его «невероятного ученика»[178]. Его типы хорошо известны. У героев и героинь Бердслея в сущности одно и то же лицо; маленькая голова на очень пышном или чересчур гибком теле; очень характерный профиль с низким лбом, несколько угрюмо смотрящими глазами, маленьким и вздернутым носом, пухлым подбородком; пышная шевелюра; всегда поразительно нарисованные руки, как-то особенно пухлые и очень телесные; ноги, которые порой очень уверенно стоят на земле, и порой ее вовсе не касаются. Свое понимание красоты Бердслей отразил и в своей литературе. Аббат Фанфрелюш, то есть Тангейзер, его новеллы является великолепным образцом такого словесного портрета, который в данном случае подчеркнут

«Одна—сопрано; локоток
Чуть розовеет из муслина» —

---

177 «О. Б.», «Скорпион», стр. 24. — Часто упоминается рядом с Берн-Джонсом и Моррисом в числе «учителей» Бердслея имя Пювиса де Шаванна. Но этот знаменитый мастер вряд ли оказал на Бердслея какое либо влияние кроме как иными советами. (Там же, стр. 6; Marillier в E. W., стр. 5.) — Можно еще упомянуть для полноты, что в первом варианте «Саломеи с головой Крестителя» (A. V. 57, VI, E. W.[2], 64) Валанс видит влияние французской символической школы, напр. Карлоса Швабе.

178 Выражение Н. Евреинова, «Б», стр. 20.

еще и известным рисунком[179] (A. V. 146 XIII). В своих стихах Бердслей рисует очень любопытные облики своих героинь.

Эти строки, переведенные поистине очаровательно М. А. Кузминым, в подлиннике особое внимание посвящают пухлым ручкам[180]). — В «Балладе о цирюльнике»:

«Тринадцать лет ей шло едва ли,
Как вешний цвет, она была
Причудлива — и весела.
«Волна волос до пят спадала,
Глаза ребенка оттеняла,
А нежный и лиричный вид
Нам Шуберта б напомнил Lied»[181].

Обе цитаты рисуют два идеала женских героинь Бердслея по меньшей мере его среднего периода. И разве стоит еще напоминать об одеждах, которыми облекает Бердслей свои персонажи! — Его «Канон красоты», требование, чтобы ноги имели 22 дюйма от бедра до колена, и от колена до пятки еще 22 дюйма, поразительно по своей «безукоризненной дерзости», если говорить словами С. К. Маковского[182].

Несколько иной характер носят заимствования Бердслея у старых мастеров. В сущности он именно здесь является прерафаелитом, ибо как члены «братства P. R. B.»[183] обратились к итальянскому раннему Возрождению в поисках новой красоты,

---

[179] L. W.[2], 110, A. V. 146, XIII. Неоднократно воспроизведен.

[180] «О. Б.», «Скорпион», стр. 117.

[181] Там же, стр. 120 и 123.

[182] О. с., стр. 165. — Описание туалета Венеры вообще одно из самых важных мест для уяснения себе Бердслеевой красоты. Оно хорошо известно («О. Б.», «Скорпион», стр. 79, 84 и др.).

183 «P. R. B.» — «Pre-Rafaelite Brotherhood», инициалы «прерафаелитского братства», которые наносились первыми его художниками на картины их вместе с их подписью. — О прерафаелитах известны труды Сизеранна, Mourey, v. Schleinitz'а и др.

и в поисках этих сделали все возможное для них, чтобы перевести Боттичелли на язык современного английского художественного вкуса, так и Бердслей в иных своих рисунках сознательно почти повторяет излюбленного своего Мантенью, чтобы дать свой новый вариант старого образа. Надо только иметь в виду, что никто из прерафаелитов не смел так самодержавно обращаться с старыми мастерами, как Бердслей. Для «Процессии Жанны д'Арк» он берет лентообразную композицию мантеньевского «Триумфа Цезаря». Очень любопытны в этом отношении два рисунка Бердслея, из которых второй является вариантом первого: «Литания Марии Магдалины» и «Раскаяние миссис ***». Профиль коленопреклоненной фигуры, ее сложенные руки и общий очерк туловища в сущности являются довольно точной копией с фигуры Иоанна на известной гравюре Мантеньи «Положение во гроб» [184]. Воспользоваться образом апостола для столь иронического рисунка, без сомнения, не решился бы ни один прерафаелит! Об отношении Бердслея к старым мастерам свидетельствуют и некоторые его портретные рисунки, в которых он пытался воскресить облик своих любимых художников. Его «Рафаэль», «Боттичелли» [185], «Мантенья» [186], конечно не являются портретами, если в портрете видеть только изображение данной сидящей перед художником модели. Как раз по поводу этих рисунков Бердслей, как свидетельствует Валланс, обладал особой теорией, которая заключалась в том, что каждый художник в картинах своих так

---

[184] Bartsch 3. — Гравюра воспроизведена в «Klassiker der Kunst», XVI, стр. 139. — Она была в числе тех, с которыми Бердслей не расставался до смерти; см. фронтиспис.

[185] E. W.[2] 38, A. V. 47. — Боттичелли Бердслей одно время очень увлекался («О. Б.», «Скорпион», стр. 23).

[186] L. W.[2], 23, A. V., 89. XVII. Подписан именем «Филиппа Броутона»; легенда, о которой говорил М. Бирбом, утверждает, что Бердслей нарочно так подписал свой рисунок, чтобы поймать иных своих критиков, которые не преминули поставить Бердслей рисунок «Броутона» в пример. См. Marillier в E. W., стр. 15–16.

или иначе отражает свой собственный физический тип[187]. «Боттичелли» и «Рафаэль» Бердслея в достаточной мере удачно реконструированы — хотя для «Рафаэля» — как это уже совсем явно для Мантеньи—Бердслей воспользовался их существующими портретами. К тому же творчество самого Бердслея — если оставить в стороне его автопортреты — именно свидетельствует о том, что художник порой может абсолютно не отражать «собственного физического типа» в своих произведениях.

Относительно самого способа воздействия старых мастеров на Бердслея любопытные указания встречаются в его письмах к Рафаловичу, которые определенно подтверждают отмеченный выше прием заимствования. Одним из особенных любимцев Бердслея был Клод Лоррен, которому он посвятил очень восторженные строки в «Застольной болтовне». В октябре 1896 года Бердслей пишет Рафаловичу, что его единственным желанием является в данный момент получить иллюстрированную книгу о Клоде — или только 4–5 фотографий с его картин[188]. Несколько позднее Бердслей пишет, что надеялся в этот день «стащить» у Клода несколько кораблей и берегов[189]. Аналогично этому сообщение Бердслея, что он хочет воспользоваться видами иных знаменитых зданий для архитектурных деталей своих рисунков[190]. Собираясь иллюстрировать «Опасные Связи» Бердслей пишет Смитерсу, что вдохновляется Прюдоном, которого он называет великим эротиком[191]. Разбросанные в письмах Бердслея отзывы о Дюрере[192], Клоде, Прюдоне, Ватто[193], Калло, Беноццо

[187] R. Ross, o. c., стр. 72–3 (№ 47).

[188] «Последние письма» XXXIX.

[189] Там же XLI.

[190] О Брайтонском павильоне, там же, XXXVIII. — Аналогичное упоминание в другом месте о Парижском «Port Royal».

[191] «Письма», 87 (29 ноября 1896, из Боскома).

[192] «Посл. письма» XXXVI. — Плод увлечения Бердслея Дюрером и то, что на одном из своих рисунков Бердслей подписал свою монограмму в

Гоццоли[194] все обладают большим интересом и свидетельствуют не только о вкусе Бердслея, но и о его серьезных занятиях историей искусства. Он упоминает некоторые монографии историко-художественного характера; в одном из его последних писем[195] есть восклицание: «милостивые боги, как настоятельно были бы мне нужны некоторые книги по искусству!» Изучение старых мастеров, конечно, не могло ограничиться только заимствованиями отдельных деталей; в конце концов, прояснение и классическое завершение Бердслеева стиля, которое относится к периоду «The Savoy», в значительной мере произошло именно под этим влиянием. Изучая великих художников прошлого Бердслей — быть может сам того не замечая, влекся к действительности. В том же письме, откуда взята последняя цитата, Бердслей просит Смитерса достать ему «хорошее, ясное и дешевое» руководство по перспективе и по анатомии. Честолюбие умиравшего Бердслея было направлено, по всей вероятности, в сторону серьезной живописи. В списке его работ отмечена только одна попытка применения масляных красок[196]. В графике Бердслей уже очертил свой круг. Его новые попытки были бы направлены в область цвета. Недаром последняя область истории искусств, которую он стал изучать, была помпеянская

духе известной монограммы Дюрера. На это указывает и Марилье. (E. W.[2], 89. — «Пастор Санг»).

[193] «Посл. письма», LXII и сл. — Увлечение Бердслея искусством Рококо иные очень преувеличивают. Как бы то ни было, он тщательно изучал и приобретал гравюры XVIII века («Письма», 136); плодом этого его увлечения осталось одно из совершеннейших его созданий — «Похищение Локона».

[194] «Посл. письма» CLXXIX — на более раннее время падает его изучение Кривелли («О Б.», «Скорпион», стр. 25).

[195] «Письма» 175 — от 15 января 1898 г.

[196] A. V. 72: женщины, смотрящие на мертвую мышь, неоконченная подмалевка маслом, под влиянием У. Сиккерта. Около 1894 (R. Ross, o. c., стр. 84).

фресковая живопись[197]. Если мы вспомним, что Бердслей хорошо знал и греческую вазопись, то разнообразие источников его искусства покажется еще удивительней.

Особо следует рассмотреть вопрос о влиянии на Бердслея японского искусства. Об этом много писали, и в свое время считалось возможным все творчество Бердслея сводить к японским первообразам. Беспристрастное изучение художественной биографии Бердслея убеждает нас со своей стороны в том, что непосредственное влияние японского искусства на Бердслея было непродолжительным, ограничившись в сущности одним 1893 годом, и не оставившим какого-либо глубокого следа в его вкусах и симпатиях. Однако сопоставление Бердслея с японцами все же ближе всего для человека, подходящего к нему впервые. Графику, в конце концов, следует сравнивать только с графикой. Бердслей не был учеником японцев — но научился у них многому, и прежде всего — своей самостоятельности. Отдельные мотивы орнаментики, иные типы физиономий, некоторые примеры композиционного пользования черным и белым — заимствования Бердслея из японских гравюр, в сущности, не больше ни количественно, ни качественно, чем заимствования его у старых мастеров. Без сомнения, преувеличение роли японских мотивов в творчестве Бердслея объясняется еще и тем, что мы все еще пытаемся создать себе представление об его искусстве на основе иллюстраций к Саломее — которые ведь были лишь одним из скоро покинутых Бердслеем этапов его творческого пути. Японские мотивы в искусстве Бердслея к тому же только в немногих рисунках выявляются вполне чисто[198]. Большинство рисунков, в которых это влияние

---

[197] Цитированное письмо — «Письма» 175.

[198] Сюда кроме «M-me Cigale» и «Комедии в аду» относятся преимущественно мелкие виньетки «Bon Mots» и всевозможных пригласительных карточек, афиш, и т. п. — (См. E. W², 88, 90, 92, 93, 125, 126, 128); нет сомне-

налицо, показывают его смешанным и уравновешенным прерафаелитскими мотивами; именно в этом, несколько противоестественном, соединении и заключается то очарование, которым обладают иные иллюстрации к «Королю Артуру» и «Саломее».

С этим исследованием влияний, которым подвергался Бердслей, очень интересно сопоставить его отношение к тому источнику художественного вдохновения, который слишком часто теоретически и практически считается единственным к данным действительности. Изначала ясно, что для художника Бердслеева типа нарисованный Клодом корабль убедительнее существующего на деле. Когда он копирует хорошо известный портрет Мендельсона для своего маленького рисунка — и когда он пишет о. Дж. Грей, что забавляется тем, что копирует снятую 20 лет назад фотографию Сары Бернар[199], то разницы никакой, по существу, конечно, нет — несмотря на то, что в первом случае он имеет дело с произведением искусства, во втором — с механически запечатленной действительностью. У Бердслея есть наброски совсем непосредственно простые, как напр. его автопортрет углем (в меньшей степени), портрет Гарланда, портретный набросок его учителя живописи, Фреда Броуна[200]; но эти эскизы относятся к его законченной графике приблизительно

ния, что ко всем этим вещицам Бердслей относился не очень серьезно. Об японском влиянии в очень интересном преломлении свидетельствует хорошо известная «подпись» Бердслея; и в рисунках и в орнаменте своем Бердслей брал у японцев только их внешнюю декоративность. — На основании одного места у Р. Росса («О. Б.», «Скорпион», стр. 25) можно будто бы заключить, что знакомство Бердслея с японцами было плодом некоторого недоразумения; критика открыла в его рисунках «японизм» гораздо раньше, чем Бердслей вообще видел подлинные какемоны, так что Бердслей впоследствии хотел «оправдать несправедливый упрек».

[199] «Последние письма» LXVI (5 февраля 1897 г.).

[200] A. V. 37. — Опубликовано в «Under the Hill».

так же, как эскиз Рафаэля к исполненной им картине.— В исследовании отношения Бердслея к действительности важнее иметь в вицу его законченную графику; и исследование достаточно ясно показывает, что с действительностью Бердслей обращался решительно так же, как с искусством хотя бы Мантеньи. Превращая из Апостола Иоанна свою анонимную «Миссис ***», Бердслей в сущности делает то же самое, когда он пользуется лицом Оскара Уайльда, чтобы изобразить Ирода («Глаза Ирода» из Саломеи). В целом ряде его рисунков есть намеки на портретное сходство с теми или иными известными персонажами[201]. Это характерно: как из образцов, даваемых Бердслею великими мастерами, он брал только, что ему надо, комбинируя все по своему, так и действительность служила ему прежде всего и больше всего для карикатуры. Истинного дарования карикатуриста у Бердслея пожалуй не было; для этого он был слишком лишен чувства сатиры и персифляжа, хотя, как кажется иные неопубликованные его вещи обладали в этом отношении достаточной злостностью. Но конечно не только карикатуры рождало в Бердслеевом искусстве его соприкосновение с действительностью. Такие рисунки, как «Купальщицы на Дьеппском пляже» показывают нам Бердслея в роли очаровательного стилизатора; быть может еще характернее в этом отношении его рисунок «Мо́ска» («Муха», персонаж из «Вольпоне»), который, по свидетельству Валланса, явился плодом созерцания Бердслеем детских танцев в Дьппе[202]. Симонс сообщает, что в это же время Бердслей усердно посещал Дьеппское казино и изучал типы игроков для задуманной — но никогда не исполненной — картины «Petits chevaux»[203].

---

[201] См. «Фронтиспис к Дэвидсону» (A. V. 88), обложку «Варварских британцев», и др.

[202] R. Ross, o. c., стр. 104. A. V. 146, XII, L. W.[2], 109.

[203] См. «О. Б.», «Скорпион», стр. 38.

В рассмотрении источников Бердслеева вдохновения мы все время пока старались иметь в виду те из них, влияние которых отражалось на его искусстве формально. Важно обратить внимание и на те источники, которые могли бы быть условно названы «внутренними»; «литературность» Бердслеева искусства ставит вопрос об его иллюстративных работах. Книги, как источник вдохновения, всегда были особенно любезны сердцу Бердслея. Здесь не стоит повторять рассуждений о смысле иллюстрационного искусства; к настоящей иллюстрации Бердслей пришел только на вершине своего развития. Интересно отметить его личное отношение к иллюстрируемым книгам; хорошие рисунки он мог дать только к таким сочинениям, которые ему безусловно нравились. Его затянувшаяся и опротивевшая ему в конце концов работа над «Королем Артуром» была единственной, в которой он был определенно связан заказом издателя; в дальнейшем он сам выбирает книги для иллюстрирования, или советуется с друзьями по этому поводу[204]; одним из наиболее тяжелых для Бердслея событий его художественной биографии было, без сомнения, неосуществившееся издание «Опасных Связей». — В последнем номере «Savoy» должен был появиться сделанный Симонсом перевод «Иродиады» Маллармэ. Смитерс, издатель «Савой», предложил Бердслей дать иллюстрацию к ней. Бердслей отказался. «Поэма Маллармэ действует ужасно угнетающе. Я не думаю, чтобы у меня вышел рисунок

---

[204] См. напр. «Последние письма» LI. — В письме XXXVIII Бердслей сообщает Рафаловичу, что некий издатель просил его иллюстрировать «Pilgrim's Progress» Беньяна — знаменитое произведение английской литературы религиозно-аллегорического направления, XVII в. — Издатель этот нашел, что знакомство Бердслея со страданием (болезнь) весьма способствует этой задаче; причем мысль пришла издателю в голову, когда он увидел рисунок Бердслея «Тангейзер, возвращающийся в Гёрсельберг». — «Я хотел бы знать о «Странствии Пилигрима», пишет Бердслей в декабре 1896 г. — «Я никогда не читал этой книги».

к ней», пишет он[205]. Очень ценное замечание об иллюстрации находится в письме к Рафаловичу, относящемуся к ноябрю того же года. Бердслей сообщает, что г. П. прислал ему комментарий к одной Вагнеровской драме, с просьбой его иллюстрировать. «Как странно объективно и спокойно чувствуешь себя по отношению к новому и неопубликованному сочинению. Заметили ли Вы, что ни одна книга не бывает хорошо иллюстрирована, как только она сделалась классической». Современные иллюстрации единственные, которые обладают какой бы то ни было ценностью и интересом[206]. Эти слова Бердслея как будто опровергают его собственные работы именно над «классическими» книгами; следует, однако помнить, что именно факт отсутствия хороших иллюстраций к старым книгам и побуждал Бердслея их иллюстрировать. Иллюстрация есть плод чтения; каждое время по-своему читает одни и те же книги. Значение иллюстрации современной особо важно потому, что она выявляет место — толкование — обстановку, в которой была создана книга. Интересно отметить и тот факт, что Бердслей никогда не иллюстрировал такие вещи, к которым уже были сделаны рисунки иным художником. Только порой, в ранних его иллюстрациях, как напр. в рисунке для «Contes drolatiques» Бальзака[207] приходилось ему сталкиваться с другими иллюстрациями, в данном случае с Гюставом Дорэ. — Изумительные рисунки Бердслея к Эдгару По могли бы дать повод к сравнению их с другими хорошо известными иллюстрациями; однако работы Кубина, Мартини и Maёle падают — очевидно — на более позднее время.

Намеченные источники Бердслеева искусства, конечно, его не исчерпывают. Самый главный ключ его вдохновения за-

---

[205] «Письма», 71 (16 октября 1896).

[206] «Посл. письма», XLVI.

[207] A. V., 13, XVI; E. W.², 11. — Валланс говорит, что рисунок сделан в манере Ричарда Дойля (R. Ross, o. c., стр. 65–6).

ключался все же в его несравненной фантазии, по размаху и напряженности которой Бердслей мог бы выдержать сравнение даже с таким непревзойденным мастером фантастики, как его великий соотечественник Уильям Блэк. Но как исследовать не исследуемое? Изучение источников Бердслеева вдохновения ведет нас к вопросу о средствах его воплощения — т. е. о технике Бердслея, к проблеме которой, как мы видели, обычно сводилась вся сложность его искусства. Техника Бердслея не лучше и не хуже всех остальных; в конце концов, нам важно здесь только то, поскольку она служила для выявления его художественной воли. Конечно, она очень менялась. Наилучшее описание способа работы Бердслея мы находим у Р. Росса. «Он сперва набрасывал все в общих чертах карандашом, покрывая бумагу на первый взгляд каракулями, которые он постоянно стирал, потом снова наводил, пока вся поверхность листа не превращалась почти в решето от карандаша, резинки и перочинного ножика; по этой шероховатой поверхности он работал золотым пером — тушью, часто совершенно игнорируя линии, сделанные карандашом, которые он потом тщательно стирал»[208]. Марилье упоминает о любви Бердслея работать при свечах, закрывая ставни даже днем[209]; в этом можно видеть как выявление его сознательного дендизма, так и чисто художественное соображение о равномерности освещения лежавшего перед художником листа[210]. Как бы то ни было, на очень многих рисунках Бердслея изображены свечи — как несомненная память об обстановке его рабочей комнаты. Предварительных эскизов Бердслей

[208] «О. Б.», «Скорпион», стр. 21.

[209] E. W., стр. 10–11.

[210] Р. Росс говорит, что это сильно преувеличено. «Он иногда рисовал на совершенно гладком столе, лицом к свету, падавшему прямо на бумагу, и лишь слегка смягченному опущенной шторой» («О. Б.», «Скорпион», стр. 22). «Он был до смешного скрытен относительно времени и методов своей работы» (там же, стр. 9).

не делал никогда, хотя в списке его рисунков неоднократно встречаются варианты одной и той же вещи; в этих случаях каждая из них обладает равной дозой законченности. Без сомнения, это отсутствие эскизных набросков в методе Бердслеевой работы, засвидетельствованное Р. Россом и сестрой Бердслея, и дало повод Ал. Н. Бенуа дать иную картину Бердслеевой техники, утверждая в ней непосредственность работы пера — очевидно без предварительного рисунка карандашом[211]. Однако несколько дошедших до нас неоконченных рисунков Бердслея именно подтверждают слова Р. Росса. На задней стороне «Персея» есть набросок двух фигур карандашом, которые очевидно еще не готовы для рисунка тушью[212]. На неоконченном рисунке к «Великому богу Пану»[213] помещенном на задней стороне готовой обложки[214], рисунок карандашом уже покрывается первыми линиями пера. Особенно ценен набросок ребенка[215], находящийся на задней стороне его фантастического автопортрета из «The Savoy». Здесь сеть карандашных линий вполне соответствует описанию Р. Росса; несколькими штрихами пера, безукоризненно выразительно, набросано лицо девочки. Изумительная власть над средствами исполнения, без сомнения, оказала очень большое влияние на его искусство. Р. Росс перечисляет некоторые случаи намеренной или случайной неправильности рисунка в листах Бердслея[216], но нам это неважно, ибо всякая неправильность может быть оправдана. Рисунки Бердслея технически все отмечены полной ясностью его основного намерения; нам странно узнать, что Бердслей был иными из них настолько недоволен, что пы-

---

[211] «Новый энциклопедический словарь», Брокгауз-Эфрон, т. VI, стр. 40.
[212] A. V. 29, II, E. W.², 27.
[213] E. W.², 120, A. V. 69, V. — Воспроизведен у Евреинова, «Б».
[214] E. W.², 99.
[215] L. W.², 142, A. V. 146, XLVI.
[216] «О. Б.», «Скорпион», стр. 31.

тался изменить самый их принцип, подвергая их, напр., раскраске[217]. Но это уже было в период его новых исканий.

К средствам выявления художественной воли Бердслея относится и самая композиция его рисунков, на замечательные достоинства которой почти никто не обращал внимания. В рисунках Бердслея нет ничего лишнего; каждая деталь на месте. Результаты поразительны, если помнить, какие порой трудные задачи ставил себе Бердслей, если иметь в виду требования плоскости, которые в графике, на странице книги, сильнее, чем где-либо. Бердслей именно в связи с этим не любит пересечений и располагает свои фигуры чаще всего в один ряд, на что очень верно указывает Ветцольдт[218]. Самая первая проблема композиции — распределение масс черного и белого — решается Бердслеем с очень тонким чувством равновесия. На его рисунке «Сентиментальное воспитание» грузной фигуры слева соответствует тонкая фигура справа; эта правая фигура одета в черное платье, и самой компактностью темного пятна уравновешивает свою соседку; некоторые линии занавеса за правой фигурой еще более этому помогают. На раннем рисунке «фигур в мансарде», как и на иллюстрации к «Мадам Бовари» диагональные линии фигур «получают свой ответ», как это называет У. Крэн, в диагональных или перпендикулярных линиях interieur'a. Фигура наклонившейся женщины на рисунке обложки «Желтой книги» образует равнобедренный треугольник вместе с книжным столом. На двух рисунках проспекта к «The Savoy» высунувшийся из-под занавеса ребенок очень удачно заполняет пустое пространство половины рисунка. На «Святой Розе» линия почвы послушно и верно идет параллельно нижнему контуру одежды Мадонны, подчеркивая медленный

---

[217] «О. Б.», «Скорпион», стр. 21–22; срв. Marillier, E. W., стр. 9–10.

[218] W. Waetzoldt o. c., стр. 285 (по поводу одной из иллюстраций к «Королю Артуру»).

и плавный взлет; самый силуэт поднимающихся фигур удивительно компактен. Таких примеров можно привести сколько угодно. Самое заполнение данного пространства, — в нем надо видеть специфично декоративную проблему искусства композиции, решается Бердслеем также с великолепным мастерством. Его «Мерлин» из серии «Короля Артура»[219], не говоря о маленьких карикатурах «новой монеты», дает прекрасный образец рисунка, вписанного в круг. — Надо указать и на то, что порой композиция Бердслея любопытным образом повторяется. Сюда относится, например сравнение рисунка «Осени» с фронтисписом «Вольпоне»; обложка к «Желтой книге» имеет много общего с Ex-Libris'ом художника. Тема очевидно одна и та же; только в рисунке Ex-Libris'а обнаженная фигура стоит прямо, и Пьерро, поддерживающий книги, вырос, стал меланхоличным и старым по сравнению с тремя маленькими фигурками, держащими книжный стол «Yellow Book».

Если мы теперь попытаемся собрать воедино разбросанные нити Бердслеевой художественной биографии, то схема его творческого пути может получиться следующей. — Первый период деятельности Бердслея падает на начало девяностых годов до «Желтой книги». Это период первых исканий. Бердслей является учеником перафаелитов; он подражает Россетти, Берн-Джонсу и Блэку, создавая свой идеал красоты по чужим предписаниям. Он иллюстрирует свои любимые книги— «Манон Леско», «Мадам Бовари», «Даму с камелиями»; он изучает старых мастеров, но параллельно с этим рисует с натуры в студии Фреда Броуна. В первом его большом предприятии, в иллюстрациях к «Королю Артуру», он подводит уже некоторые итоги и намечает пути к дальнейшему. Художественно большинство его попыток этого времени относятся к «графике свето-тени». Бердслей работает кистью, растушевкой, углем и карандашом; вместе с тушью он при-

[219] E. W.[2], 67, A. V. 59, XXVI.

меняет белила. В первом своем периоде Бердслей дает прекрасные обещания; но путь его еще не определен: он не нашел в себе своего искусства.

В 1893 году Бердслей знакомится с японцами; несколько позднее — с греческими вазами; он начинает понимать смысл графических задач в их отличительной основе. Вместе с этим он создает себе свой стиль. Преприятие, доставившее ему первую славу, иллюстрации к «Саломее», показывают стиль этот как диковинную смесь самых разнородных мотивов и влияний. В одном он верен: рисунки этого периода, длившегося до «Савой», т. е. до половины 1895 года, все почти относятся к «графике контраста»; Бердслей вырабатывает себе в высшей степени сложное и хитрое искусство пятен. Он работает пером и кистью — для заполнения черных частей рисунка. Его друг, Джозеф Пеннелль, обращает внимание его на принципы нового репродукционного способа, на цинкографию[220]; но рисунки этого периода еще ближе к деревянной гравюре; недаром У. Крэн сравнивал их с интарсией[221]. В «Желтой книге» Бердслей помещает ряд работ, в которых самостоятельность и самодовлеющая важность искусства черного и белого утверждается с некоторой назойливостью. Отношение Бердслея к иллюстрации также изменилось. Если в первом периоде («Король Артур») Бердслей больше всего заботился об украшении книги, о декоративности страницы, то теперь, осознав свои самодержавные права, он плетет параллельно тексту свою поэму, не заботясь и не думая об авторе. Таким образом, он рвет связь между книгой и иллюстрацией, чему, конечно, наиболее яркий пример — «Саломея». Когда Р. Росс говорит, что Бердслей был слишком

---

[220] «О. Б.», «Скорпион», стр. 21 (Р. Росс) и стр. 155–6 (Дж. Пеннелль).

[221] Там же, стр. 26. «Интарсия» — работа выложением дерева разных цветов — конечно, здесь более у места, нежели лиможская или восточная эмаль, о которой также говорит Крэн.

субъективен для иллюстратора[222], то он имеет, без сомнения, в виду именно этот период, из которого Бердслей выходит более серьезным и вдумчивым, что показывают рисунки к Эдгару По.

Период «The Savoy» означает высший пункт графических достижений Бердслея. Все наносное и ненужное отпадает как шелуха. Бердслей снова обращается к старым мастерам; в иллюстрациях «Похищения локона» он ищет новой красоты в искусстве рококо. Подражание гравюрам также перестает его удовлетворять; после графики светотени и контраста в его искусстве торжествует чистая графика линии (рисунки из «Savoy», «Лисистрата»). Стиль Бердслея проясняется и очищается; он нашел сам себя. Его путь — от многосложности к простоте — есть путь всякого искусства, идущего к своим вершинам, как кватроченто шло к высокому Ренессансу. Отношение к иллюстрации меняется еще раз; Бердслей становится внимательным читателем; быть может, именно в силу того, что он сам стал писать стихи и прозу, он отдает себе отчет в требованиях книги к иллюстрирующему ее искусству. Его рисунки, в которых торжествует линия, дают превосходный пример значения цинкографического клише, которое единственно может передать ее безукоризненную четкость.

Круг графики завершен; но Бердслей, в плену своей болезни, ставит себе новые вехи для нового пути. Вслед за графикой черного и белого он поднимает проблему красочного рисунка. Он снова берется за акварель и карандаш; его путь вел его к картине. Его работы для книг по спирали пришли будто к отправной их точке; он снова рисует книжные украшения. Но в этом — только новое обогащение; задача декорации книги у него идет параллельно иллюстрации («M-lle de Maupin, «Вольпоне»). Бердслей умер только в начале сво-

---

[222] «О. Б.», «Скорпион», стр. 17.

его четвертого этапа. Пройденный им творческий путь в значительной мере является пророческим.

Его искусство оказало очень большое влияние. Его ученики — везде и повсюду; ни один из рисовальщиков начала 20 века не избег обаяния Бердслеева искусства. Брадлей, Робинзон в англо-саксонских странах; Гейне, Фрислендер, Бёмер, Байрос в Германии; Жан де Бошер в Бельгии; Альберто Мартини в Италии; Сомов, Феофилактов, Масютин в России; это несколько имен, которые далеко не исчерпывают возможный перечень Бердслеевых учеников. Все они — представители искусства blanc et noir, но самый путь Бердслея показал бы предрешенную заранее неудачу превзойти его в области, где он был первым и высшим. Истинными продолжателями Бердслея следует считать тех художников, которые подняли нить его искусства там, где она выпала из его пальцев; красочный рисунок как особая область между чистой графикой и живописью, ныне именно в Англии имеет своих лучших представителей, которые равным образом и в иллюстрационном искусстве продолжают роль Бердслея. Мы назовем три имени: энергичный, хотя несколько грубоватый Артур Ракхам; тонкий и безукоризненно изящный Эдмунд Дюлак; наконец диковинный и изысканный, вовсе у нас неизвестный Alastair. Все они мыслимы только после Бердслея. Бердслей был великим завершителем — но еще более великим зачинателем.

Оглавление

Литературно-художественное издание

Сидоров Алексей Алексеевич

Обри Бердслей

Жизнь и творчество

12+

Ответственный редактор *Л. Сурис*
Верстальщик *Е. Романова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru

Наши проекты

www.biblioclub.ru – Университетская библиотека онлайн, электронная библиотека для вузов и ссузов

www.lib.biblioclub.ru – Библиотека NON-FICTION, онлайн-библиотека научной и познавательной литературы

www.art.biblioclub.ru – Арт-портал «Мировая художественная культура» и Арт-библиотека, интерактивная галерея произведений мирового искусства

www.biblioschool.ru – «Библиошкола» и «Читающая школа», онлайн-библиотека школьной образовательной литературы и книг для внеклассного чтения

www.read-analytic.ru — «Аналитик чтения», программа для оценки сложности текстов и читательских компетенций учащихся

www.new-gi.ru — «Новое поколение», интеллектуальный центр дистанционных технологий

www.english-direct.ru — Ресурсный центр изучения иностранных языков и курсы иностранного языка онлайн

www.enc.biblioclub.ru — «Энциклопедиум», сайт классических, академических и авторских энциклопедий и онлайн-справочников

www.directacademia.ru — «Директ-Академия», учебно-методический центр обучения цифровым технологиям в образовании

www.lms.biblioclub.ru — Центр профессионального онлайн-обучения «Электронные курсы». Платформа дистанционного обучения

